

**Manuel Faria: um olhar sobre a renovação da música litúrgica em
Portugal**

Verónica da Conceição Mendes Pereira

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais
Área de especialização em Musicologia Histórica
Orientador: Prof. Doutor David Cranmer**

Dezembro, 2017

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais – Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor David Cranmer.

DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

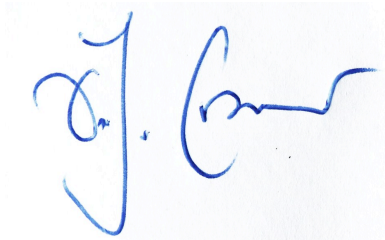
O candidato,



Lisboa, 29 de dezembro de 2017

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),



Lisboa, 29 de dezembro de 2017

*Aos meus pais, que sempre me apoiaram
e incentivaram a seguir os meus sonhos.*

AGRADECIMENTOS

Chegada ao fim do meu trabalho de investigação resta-me agradecer às pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para a realização do mesmo. O meu muito obrigada!

Ao Professor Doutor David Cranmer, responsável pela orientação desta investigação, que apesar do pouco tempo disponível, me deu todo o apoio com as suas correções e incentivos.

Ao Pe. Jorge Alves Barbosa, o meu profundo agradecimento por todo o apoio que me deu através da cedência de material e de conselhos preciosos, encontrando-se disponível também para a realização de uma entrevista que enriqueceu de forma incontornável este estudo.

Ao Grupo Coral de Azurém, que me recebeu com toda a amabilidade, em especial ao Professor Adriano Gonçalves e ao Sr. Armindo pelas conversas que se tornaram essenciais para este estudo, e aos três elementos entrevistados, o Sr. Manuel Eduardo, a D. Fátima e o Sr. Cardoso, que partilharam comigo várias das suas vivências com o Pe. Manuel Faria.

À Biblioteca Pública de Braga e à Biblioteca D. Manuel Vieira de Matos da Universidade Católica de Braga, por todo o material cedido para consulta.

Aos meus pais Alberto e Rosa e irmão Manuel, por todo o apoio incondicional ao longo de toda a minha caminhada académica.

À D. Irene, por me acolhido tão bem na sua casa e me ter proporcionado um ambiente tão familiar ao longo dos anos em que vivi em Lisboa.

Aos meus amigos, em especial à Ana, Ângela, Bia, Drica, Júlia, Paulinha, Rita e Sandra, por todo o apoio e amizade ao longo dos anos.

Ao Pedro, por todo o carinho e paciência demonstrados ao longo dos últimos meses e por fazer com que me supere todos os dias.

Manuel Faria: um olhar sobre a renovação da música litúrgica em Portugal

Palavras-chave

Manuel Faria, música litúrgica, renovação, cânticos, participação ativa.

Resumo

Manuel Ferreira de Faria (1916-1983) para além de compositor, na sua maioria de música sacra, também foi padre, professor, maestro, articulista e conferencista. Estudou no Seminário de Braga e no Pontifício Instituto de Música Sacra, em Roma. Quando regressou a Portugal começou a dar aulas de música no Seminário Menor de Braga. Na sequência da conclusão do Concílio Vaticano II, tendo sido implementadas as normas estabelecidas, a música litúrgica passou por uma grande crise em Portugal, bem como noutros países, quando a celebração litúrgica foi permitida em língua vernácula, por falta de repertório.

O presente estudo pretende abordar a visão de Manuel Faria relativamente ao pôr em prática as normas conciliares, com especial foco em Portugal; as suas contribuições para iniciar a renovação da música litúrgica; análise de uma seleção dos seus cânticos.

Manuel Faria: a view of the renewal of liturgical music in Portugal

Keywords

Manuel Faria, liturgical music, renewal, chants, active participation.

Abstract

Manuel Ferreira de Faria (1916-1983) as well as a composer, mostly of sacred music, was also a priest, teacher, conductor, columnist and lecturer. He studied at the *Seminário de Braga* and *Pontificio Istituto di Musica Sacra*, in Rome. When he returned from Italy he began teaching at the *Seminário de Braga*. After the conclusion of the Vatican Council II, when the norms established were implemented, liturgical music underwent a crisis in Portugal, as in other countries, when liturgy was allowed in the vernacular, owing to the lack of repertoire.

This thesis aims to demonstrate the perspective of Manuel Faria regarding the practice of the conciliar norms, with a special focus on Portugal; his contributions towards the concretization of the renewal of liturgical music; an analysis of a selection of religious, vocal music composed by him.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I: MANUEL FARIA E O CONCÍLIO VATICANO II - CONTEXTUALIZAÇÃO	5
I. 1. BIOGRAFIA DE MANUEL FARIA.....	7
I. 1. 1. Vida, formação e atividade.....	7
I. 1. 2. Obra	11
I. 2. O CONCÍLIO VATICANO II	14
I. 2. 1. Como chegamos até aqui?	14
I. 2. 2. O Concílio Vaticano II	17
I. 2. 3. Em Portugal	21
CAPÍTULO II: MODELO DE MANUEL FARIA À LUZ DO CONCÍLIO VATICANO II	29
II. 1. MANUEL FARIA E A IMPLEMENTAÇÃO DAS NORMAS CONCILIARES EM PORTUGAL	31
II. 2. OBRA DEVOCIONAL/LITÚRGICA	46
II. 3. OBRA LITERÁRIA	52
CAPÍTULO III: ANÁLISE DE CÂNTICOS DA AUTORIA DE MANUEL FARIA	55
III. 1. CONTEXTUALIZAÇÃO, ESTRATÉGIAS, CARACTERÍSTICAS GERAIS	57
III. 2. ANÁLISE DE CÂNTICOS	64
III. 2. 1. <i>Florinhas do Campo</i>	66
III. 2. 1. 1. “Adeus!”	67
III. 2. 2. <i>Novos Cânticos</i>	68
III. 2. 2. 1. “Senhora da Azinheira”	68
III. 2. 2. 2. “Senhora da Alegria”	69
III. 2. 3. <i>Vinte Cânticos para a Missa</i>	71
III. 2. 3. 1. “A Vida por nós Destes”	72
III. 2. 4. <i>Nova Revista de Música Sacra</i>	73
III. 2. 4. 1. “Cânticos para a Missa da Quaresma - Entrada”	75
III. 2. 4. 2. “Atei os meus braços”	76
III. 2. 4. 3. “O Senhor vos abençoe”	78
CONCLUSÃO	81
FONTES	87
Bibliografia.....	88
Periódicos	91
Musicografia.....	95
Fontes da Internet	96
ANEXOS	99

LISTA DE ABREVIATURAS

art.º	artigo
c.	compasso
cc.	compassos
Fig.	Figura
<i>NRMS</i>	<i>Nova Revista de Música Sacra</i>
p.	página
Pe.	Padre
pp.	páginas
Séc.	Século
s. e.	sem edição
s. n.	sem número
vol.	volume

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objeto de estudo a reflexão sobre a renovação da música litúrgica em Portugal no que diz respeito ao Pe. Manuel Ferreira de Faria (1916-1983), da qual foi um dos percursos.

O interesse surgiu no contexto do primeiro centenário de Manuel Faria, no dia 18 de novembro de 2016. O que suscitou ainda mais curiosidade neste compositor foi o facto de terem realizado vários concertos em sua homenagem e existirem vários coros na zona onde resido (Braga) que, de facto, cantam cânticos da sua autoria. No entanto ainda houve poucos estudiosos que se debruçaram sobre ele, apesar de se tratar de um compositor que teve um papel preponderante na música sacra portuguesa. Deste modo, pareceu relevante centrar esta investigação na sua obra litúrgica, incidindo na visão deste compositor sobre o Concílio Vaticano II, como este foi recebido e o que foi feito para que a renovação se desse em Portugal.

Com a conclusão do Concílio Vaticano II houve várias alterações na celebração litúrgica, de forma a fomentar uma participação mais ativa por parte da assembleia de fiéis. No que toca à música sacra, as alterações também são evidentes. A simplicidade requerida nos cânticos, bem como a introdução da língua vernácula na celebração litúrgica, conduziu à necessidade de um repertório novo, uma vez que em Portugal não existia a tradição de cantar em português nas celebrações litúrgicas. Começaram a adaptar textos bíblicos à música profana e a compor cânticos, cujas características os tornavam de qualidade inferior. Com a escassez de repertório e com alternativas tão limitadas, teve que se iniciar uma composição em massa de cânticos apropriados para a celebração litúrgica. Foi a partir deste momento que se verificou uma crise ao nível da música litúrgica em Portugal. É precisamente este assunto que será importante estudar, sobretudo na visão de Manuel Faria, bem como as alternativas encontradas por este.

A esta luz, as problemáticas são as seguintes: Qual a visão de Manuel Faria sobre o Concílio Vaticano II? Que diferenças existem entre os cânticos compostos por Manuel Faria antes e após o Concílio Vaticano II? Quais as estratégias adotadas por ele nas suas composições para a celebração litúrgica renovada pelo Concílio? Desta forma, os objetivos a alcançar são os seguintes: dar a conhecer melhor este compositor à comunidade académica e amantes da música litúrgica, entender quais os contributos

dados na prática por Manuel Faria para a concretização da renovação da música litúrgica e perceber as diferenças entre os cânticos compostos antes e após o Concílio Vaticano II, assim como as estratégias adotadas por Manuel Faria para que os coros amadores, bem como a assembleia de fiéis, comessem a cantar a celebração litúrgica em português.

Para a concretização deste estudo foi necessário recorrer a várias metodologias. Uma vez que escreveu uma série de artigos pertinentes para este estudo, antes de iniciar o processo da análise dos cânticos da autoria de Manuel Faria, foi fundamental explorar a sua obra literária bem como a bibliografia relacionada com este tema para ter uma visão mais objetiva do que foi a passagem do culto cristão cantado em latim para o que temos atualmente, cantado em português. A sua obra literária relativa a este assunto pode ser encontrada em vários textos da sua autoria, como *O Canto Gregoriano na Composição Sacra*¹, “O Motu Proprio de Pio X”², “Música Sacra na Constituição Conciliar”³ e “O Pensamento da Igreja a Respeito da sua Música”⁴, bem como na *Nova Revista de Música Sacra*, em ambas as séries. É também nesta revista que estão vários dos cânticos compostos depois do Concílio Vaticano II. Também realizou conferências, sendo que algumas ficaram escritas, como já foi referido. Para além da sua obra literária, foi essencial recorrer a outras fontes literárias relacionadas, incluindo trabalhos académicos sobre a vida e obra de Manuel Faria⁵.

Para além disso foi considerado importante realizar algumas entrevistas a pessoas que contactaram de perto com este compositor, de forma a darem os seus testemunhos e a responder a eventuais dúvidas surgidas durante a realização desta investigação. A primeira entrevista foi realizada ao Pe. Jorge Alves Barbosa, que teve um contacto próximo com ele durante vários anos, uma vez que foi um seu aluno e colaborador. Sendo também compositor e profundo conhecedor da obra do seu

¹ Conferência realizada na I Semana Gregoriana a 14 de abril de 1950, em Fátima.

² Publicado na revista *Theologica*.

³ Publicado na revista *Cenáculo*.

⁴ Conferência realizada no Encontro Nacional de Pastoral Litúrgica a 1977, em Fátima. Artigo publicado na revista *Celebração Litúrgica*.

⁵ FARIA, Cristina (1998). *Manuel Ferreira de Faria: o homem e o sacerdote/o compositor e o pedagogo* (Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 1992). Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal V. N. Famalicão; MARTINS, Celina T. (2008). *O Tríptico para Órgão de Manuel Faria no contexto do repertório organístico do séc. XX* (Dissertação de Mestrado em Música apresentada ao Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro); PEREIRA, André Vaz (2009). *Manuel Faria e o piano - das fontes primárias à performance*, (Dissertação de Mestrado em Música apresentada ao Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro); MELO, Leonor Barbosa (2015). *A obra integral para canto e piano de Manuel Faria* (Dissertação de Mestrado em Performance Musical apresentada à Universidade Católica Portuguesa do Porto, Escola das Artes, Departamento de Música).

professor, possui uma visão muito própria de vários aspetos abordados neste estudo. Uma vez que Manuel Faria colaborou diretamente com o Grupo Coral de Azurém (Guimarães) durante os últimos vinte anos da sua vida, como diretor artístico, existem vários elementos que atualmente ainda fazem parte deste grupo coral. Tendo em conta o tema abordado e a sua colaboração com diversos coros, entendemos como pertinente entrevistar corralistas para perceber como estes o caracterizam e o que aprenderam com ele. Desta maneira é dada também uma visão mais pessoal de Manuel Faria, de forma a conseguirmos perceber a sua personalidade, um pormenor também importante para compreender certos aspetos.

Uma parte essencial será a análise de cânticos compostos por Manuel Faria antes e após o Concílio Vaticano II. É importante lembrar que antes do Concílio não eram permitidos cânticos em língua vernácula na celebração litúrgica, apenas nas devoções. Contudo, com a falta de repertório para a celebração litúrgica em língua vernácula, alguns desses cânticos acabaram por também a integrar. Grande parte pode ser encontrada em três colectâneas, mencionadas de seguida, que, para além de cânticos em língua vernácula, também incluem diversos em latim: *Cânticos da Juventude*, *Florinhas do Campo (Cânticos para o mês de Maria)* e *Novos Cânticos*. Depois do Concílio houve uma composição em massa de cânticos em língua vernácula de forma a conseguir reunir repertório suficiente para todos os tempos litúrgicos. Os exemplos analisados vão ser retirados de mais uma das suas colectâneas, *Vinte Cânticos para a Missa*, e da *Nova Revista de Música Sacra*, da 1.^a e 2.^a séries. Desta forma, de acordo com as características encontradas, o objetivo será o de estudar as diferenças entre os cânticos e entender se houve alterações notórias.

Este estudo desdobra-se em 3 capítulos. O primeiro capítulo contextualiza, numa primeira parte, a vida e obra de Manuel Faria; por fim, traça um breve trajeto desde o *Motu Proprio* de Pio X até ao Concílio Vaticano II. Para além disso, sendo Manuel Faria português e agindo principalmente em Portugal, é importante compreendermos o estado da situação no nosso país, bem como o nome ou a existência de outras figuras marcantes no panorama da música litúrgica, como o Pe. Manuel Luís, o Pe. António Ferreira dos Santos, entre outros. No segundo capítulo é dada a visão de Manuel Faria relativamente ao Concílio Vaticano II, bem como os vários contributos dados por ele. Também é abordada a obra litúrgica da sua autoria mais a pormenor. Como foi autor de vários artigos sobre música litúrgica e conferencista em assuntos da mesma natureza, neste subcapítulo encontram-se os jornais e revistas com os quais colaborou, os artigos

da sua autoria sobre o objeto em estudo, bem como os artigos publicados na *Nova Revista de Música Sacra*. O terceiro e último capítulo está dividido em duas partes: a primeira contextualiza mais a pormenor a relação entre o Concílio Vaticano II e a música litúrgica que passou a ser cantada na celebração litúrgica em Portugal. Debruça-se também sobre os cânticos de Manuel Faria, bem como as estratégias e características principais aplicadas por ele, com principal destaque para as diferenças nas suas composições pós-Concílio. De seguida procede-se à análise de uma seleção de cânticos nas colectâneas por ele editadas, ou publicadas na *Nova Revista de Música Sacra*.

CAPÍTULO I

MANUEL FARIA E O CONCÍLIO VATICANO II - CONTEXTUALIZAÇÃO

I. 1. BIOGRAFIA DE MANUEL FARIA

I. 1. 1. Vida, formação e atividade

Manuel Ferreira de Faria (Fig. 1)⁶ nasceu em Seide, freguesia que pertence ao concelho de Vila Nova de Famalicão e distrito de Braga, no dia 18 de novembro de 1916. Faleceu no Hospital de Santo António no Porto a 5 de julho de 1983. Em paralelo com o sacerdócio, foi compositor, pedagogo, maestro, articulista e conferencista. Realizou várias conferências e publicou estudos críticos relativamente ao estado em que se encontrava a música litúrgica.



Fig. 1: Manuel Ferreira de Faria

(Fonte: Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura)

Nasceu no seio de uma família minhota que estimava muito a dança e o canto. Ganhou o gosto pela música devido a este ambiente familiar e também porque o pai estava ligado à música, tocando concertina e fazendo parte de um grupo de cantares dos

⁶ Disponível em http://www.snpcultura.org/universidade_catolica_homenageia_compositor_manuel_faria.html, página consultada no dia 3 de novembro de 2017.

reis⁷. O seu contacto com o canto popular iniciou-se enquanto criança, acabando por influenciar muito a sua obra⁸.

Quando concluiu o ensino primário, no ano letivo de 1927/28, iniciou os seus estudos musicais no Seminário Arquidiocesano de Nossa Senhora da Conceição, em Braga, onde estudou piano, órgão, solfejo e harmonia. Começou por estudar composição com os padres Manuel Alaio, António Domingues Correia e Alberto José Brás, sendo que foi neste ambiente que teve contacto com o contexto religioso, que viria a ser muito importante na sua produção futura⁹.

Em 1939, quando terminado o seu curso teológico e ordenado sacerdote, foi estudar para Roma, com o apoio da Arquidiocese de Braga, no Pontifício Instituto de Música Sacra de Roma onde estudou Canto Gregoriano com Gregório Suñol, Contraponto com Cesare Dobici, Polifonia com Raffaele Casimiri, Composição com Licínio Refice, Crítica e Estética com Eduardo Dagnino e também Órgão com Ferruccio Vignanelli, licenciando-se em Composição e Canto Gregoriano em 1943¹⁰. Acabou o curso com a classificação *Magna cum laude probatus*¹¹. Para além disso, um ano mais tarde, obteve o grau de Magistério em Composição Sacra com a classificação máxima de *Summa cum laude probatus*¹². Durante o ano de 1945 foi aluno particular de Licínio Recife, tendo sido convidado por este a apresentar um concerto com algumas das suas obras nesse mesmo ano. Foi muito aplaudido¹³.

Foi enquanto estudou nesta instituição que contactou com as várias estéticas musicais modernistas exploradas enquanto compositor¹⁴. Dificilmente consegue-se definir uma escrita ou linguagem musical assumida por Manuel Faria, uma vez que utilizou várias, não se caracterizando com nenhuma em especial. Segundo o Pe. Jorge Alves Barbosa, o compositor em estudo, mais no final da sua vida, entusiasmou-se com

⁷ FERREIRA, António José & Cristina Faria (2010). “Manuel Faria” in Salwa Castelo-Branco (ed.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa: Círculo de Leitores, vol. 2, p. 459.

⁸ MELO, Leonor Barbosa (2015). *A obra integral para canto e piano de Manuel Faria* (Dissertação de Mestrado em Performance Musical), Porto: Universidade Católica Portuguesa, p. 8.

⁹ PEREIRA, André Vaz (2009). *Manuel Faria e o piano – das fontes primárias à performance*, (Dissertação de mestrado não publicada. Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro), p. 15.

¹⁰ Id., p. 17.

¹¹ Expressão latina usada para expressar uma distinção académica alta.

¹² MELO, Leonor Barbosa (2015). *A obra integral para canto e piano de Manuel Faria* (Dissertação de Mestrado em Performance Musical), Porto: Universidade Católica Portuguesa, p. 9.

¹³ Disponível em <<http://www.correiodominho.com/cronicas.php?id=7538>>, “Padre Dr. Manuel Faria (1916-1983)”, artigo do *Correio do Minho*, da autoria de Félix Alonso Cabrerizo (notícia consultada no dia 14 de abril de 2016).

¹⁴ Entrevista realizada a Jorge Alves Barbosa cit. in Leonor Barbosa Melo (2015). *A obra integral para canto e piano de Manuel Faria* (Dissertação de Mestrado em Performance Musical), Porto: Universidade Católica Portuguesa, p. 122.

“uma linguagem de sabor mais modal, mas não chegou a afirmá-la com consistência e de forma assumida”¹⁵, uma vez que faleceu poucos anos depois. Exemplo desse entusiasmo é a composição da *Missa em honra de São Jorge*. Ainda nas palavras do aluno entrevistado, este refere que Manuel Faria foi um “homem sempre à procura de uma linguagem”¹⁶, tal como podemos depreender da obra do compositor, uma vez que são vários os idiomas musicais utilizados e, ao mesmo tempo, nenhum assumido.

Manuel Faria foi para Roma visto que lhe faltava o apetrechamento técnico. Quando regressou a Portugal, recuperou várias composições anteriores ao seu curso na capital de Itália, com o intuito de as publicar conforme as tinha escrito, numa identificação consciente e pública. Com esta publicação percebe-se a clara diferença entre o rapaz que escrevia música por intuição e o homem que escreve música dominando as técnicas de composição aprendidas no seu curso em Roma¹⁷. Com o seu regresso, iniciou o seu trabalho pedagógico-musical no Seminário Conciliar de Braga, em 1946¹⁸. Como o salário que recebia das aulas que lecionava não chegava para o sustentar, teve de sair do Seminário e foi aí que percorreu todo o Minho como pregador. Foi isso que permitiu que várias portas se abrissem para dinamizar e renovar o repertório da música litúrgica das paróquias por onde passava¹⁹. Quis ser um compositor popular, na medida em que queria estar próximo do povo.

Em 1949 organizou um concerto no Palácio de Cristal no Porto, dirigido também por ele, com o objetivo de apresentar as suas obras, tendo sido a sua primeira apresentação pública em Portugal²⁰.

Publicou em várias revistas e jornais, como por exemplo, na *Nova Revista de Música Sacra*, da qual foi o fundador em 1971, desempenhando o cargo de diretor até morrer; publicou também no *Boletim de Música Litúrgica*, na *Arte Musical*, *Autores*, *Resistência*, n’ *O Diário do Minho* e *Novidades*. Para além disso, colaborou em obras enciclopédicas e publicou ensaios sobre Mozart, Beethoven, Poulenc, Mahler, Debussy

¹⁵ Consultar entrevista realizada ao Pe. Jorge Alves Barbosa no Anexo A. 1., p. 111.

¹⁶ Id., p. 111.

¹⁷ FARIA, Francisco (1983). “A Música de Manuel Faria: A Fidelidade ao Espírito”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano X, 2.ª série, n.ºs 27 e 28, p. 3.

¹⁸ FERREIRA, António José & Cristina Faria (2010). “Manuel Faria” in Salwa Castelo-Branco (ed.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa: Círculo de Leitores, vol. 2, p. 459.

¹⁹ MELO, Leonor Barbosa (2015). *A obra integral para canto e piano de Manuel Faria* (Dissertação de Mestrado em Performance Musical), Porto: Universidade Católica Portuguesa, p. 10.

²⁰ Disponível em

<http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&site=ic&show=0&peessoa_id=314&lang=PT>, página consultada no dia 14 de abril de 2016.

e Pedro de Freitas Branco²¹. Realizou um programa semanal na Rádio Renascença intitulado “Ao Encontro da Grande Música”, entre 1976 e 1981.

Foi presidente da delegação bracarense da Juventude Musical Portuguesa entre os anos 1964 e 1967 e presidiu à Comissão Bracarense de Música Sacra em 1965 até ao fim da sua vida. Neste sentido desenvolveu várias atividades relacionadas com a promoção, estudo e divulgação da música litúrgica: organizou as duas primeiras edições das *Semanas Bracarenses de Música Sacra*, uma em 1967 e outra em 1970; orientou também encontros de coros e cursos de direção coral.

Nos anos 1964 e 1965 assumiu a regência da *Schola Cantorum* e também o cargo de professor de Polifonia do Seminário. Por este motivo teve de recusar o convite feito pelo professor Higinio Anglés para dar aulas de Harmonia e Contraponto na instituição que tinha frequentado em Roma, o Pontifício Instituto de Música Sacra, uma vez que o Seminário não lhe dava a possibilidade de acumulação de cargos. Para além de dar aulas no Seminário, era responsável pela música na Sé Catedral de Braga. Em 1967, tomou posse como capitular da Basílica Primacial²². Nesta altura continuava muito empenhado naquela que provavelmente foi a sua missão, tanto como padre como compositor, isto é, renovar e transformar a música litúrgica em Portugal e foi principalmente a partir da década de 70 que Manuel Faria batalhou para que a Igreja em Portugal refletisse sobre a música que praticava nas celebrações litúrgicas, dada a pobreza dos cânticos que começaram a ser compostos após o Concílio, como iremos refletir mais à frente.

²¹ In Manuel Faria (1956). *Como Conheci Mozart*, Braga: s. e.; Manuel Faria (1957). “Mozart (no Bi-Centenário do seu Nascimento)”, *4 Ventos*, Braga; Manuel Faria (1959). “Mozart: O Cristão, O Homem, O Génio”, *Stella*; Manuel Faria (1962). “No Centenário do Nascimento de Gustavo Mahler”, *Praça Nova*, Lisboa; Manuel Faria (1963). “Nasceu há Cem Anos o Primeiro Músico Moderno”, *Praça Nova*, Lisboa; Manuel Faria (1963). “Pedro de Freitas Branco”, *Praça Nova*, Lisboa; Manuel Faria (1964). “Francis Poulenc: Musiciens français”, *Praça Nova*, Lisboa; Manuel Faria (1977). “Beethoven Compositor Católico”, Revista *Cenáculo*, Braga: Associação dos Amigos da Boa Imprensa.

²² FERREIRA, António José & Cristina Faria (2010). “Manuel Faria” in Salwa Castelo-Branco (ed.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa: Círculo de Leitores, vol. 2, p. 460.

I. 1. 2. Obra

Como compositor, a sua obra divide-se, na maior parte, entre a música de cariz religioso e a composição profana, tendo como instrumento de eleição a voz. Na sua vastíssima obra, que ascende a mais de 550, podemos contar com cerca de 200 peças para coro *a capella* (música sacra, hinos e danças); mais de 350 peças para coro e instrumento(s), como hinos, missas e motetes; 30 peças para voz e instrumento(s). As primeiras peças foram escritas para coro masculino, uma vez que eram os seminaristas que as executavam, sendo que Manuel Faria tinha o hábito de compor para os meios que tinha disponíveis. A música instrumental que compôs deveu-se ao seu encontro com Frederico de Freitas em 1948, com quem criou uma grande amizade, que traduziu-se na composição de 8 obras de música de câmara para diversos agrupamentos instrumentais, 11 para orquestra sinfónica, 3 para coro e orquestra, 5 para banda de música e 14 peças para instrumento solista, como, por exemplo, fantasias e peças, para piano ou órgão. Como Frederico de Freitas mostrou interesse em executar as obras sinfónicas de Manuel Faria, estas foram quase todas compostas depois de este ter mostrado esse desejo, tendo levado as obras deste compositor para cidades brasileiras, como Baía e Recife, o que ajudou a divulgar a sua obra²³. Para teatro compôs sete peças e também escreveu uma ópera, em dois atos, intitulada *Auto da Fundação e Conquista de Coimbra* (1963), sobre o libreto de Campos de Figueiredo. Esta ópera foi estreada apenas em julho de 2004, em Coimbra²⁴.

Em 1961 voltou a Itália como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, tendo contactado com o dodecafonismo, uma vez que trabalhou com Vito Frazzi em Siena e Goffredo Petrassi em Roma, o que o levou a compor as *Nove pequenas peças para orquestra de câmara* (1961-1965) e o *Tríptico litúrgico* (1963) para órgão, dando-lhes “um sentido de liberdade em relação ao sistema tonal”²⁵, uma vez que contêm fuga dodecafónica. Neste caso foi para Itália com dois objetivos: aprofundar os seus estudos

²³ Disponível em <http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&site=ic&show=0&peessoa_id=314&lang=PT>, página consultada no dia 14 de abril de 2016.

²⁴ Disponível em <<http://fmrguimaraes.org/index.php/formacao/92-manuel-faria-o-homem-e-o-musico>>, página consultada no dia 15 de março de 2016.

²⁵ Disponível em <<http://www.meloteca.com/musicos-ecclesiasticos.htm#faria>>, página consultada no dia 12 de abril de 2016.

na área da Composição, bem como divulgar a sua obra. Como a sua bolsa não foi renovada, teve que regressar a Portugal²⁶.

Compôs também centenas de cânticos a uma ou duas vozes, com melodias simples e bem delineadas, baseando-se várias vezes em poemas de Joaquim Alves e Francisco Moreira das Neves. Neste caso, a inovação encontra-se nas harmonias utilizadas para acompanhamento, normalmente para órgão ou harmónio. Manuel Faria quis que a sua criação musical, pelo menos a maioria, acompanhasse os seus contactos com os possíveis executantes da sua obra. Temos o exemplo, supracitado, das primeiras obras que compôs para coro *a capella* para serem cantadas por vozes masculinas, uma vez que nessa altura trabalhava intensivamente com os seminaristas. Quando compunha para o povo minhoto, tinha a perfeita noção do extremo das vozes femininas, uma vez que tanto podia ter vozes muito graves, como muito agudas, reconhecendo estes registos de voz como “o normal”²⁷.

Lutou para que o órgão da Sé de Braga, bem como o do Santuário do Bom Jesus do Monte, também em Braga, fossem restaurados. Deixou, por isso, algumas peças para órgão de difícil execução, como o *Tríptico Litúrgico para órgão* (1963), com fuga em linguagem dodecafónica, acima mencionado²⁸.

Em 1971 ganhou o Prémio Nacional de Composição “Carlos Seixas” da Secretaria de Estado de Informação e Turismo com a obra *Parábolas da Montanha* para quatro vozes mistas em quatro andamentos, sobre poemas de Campos de Figueiredo²⁹.

Segundo Francisco Faria, irmão de Manuel Faria, “é comum dissecar-se a obra de um compositor, procurando-a catalogar em estilos, correspondentes a várias épocas, muitas vezes partindo da descoberta das influências recebidas até à afirmação duma autonomia plena”³⁰. No que toca a este compositor, ocorre uma nítida evolução de meios técnicos e de modos de os usar, do que propriamente de estilo. Contudo, esta evolução não foi igual em toda a sua obra sacra. Podemos colocar a sua obra sacra em

²⁶ Disponível em http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&site=ic&show=0&peessoa_id=314&lang=PT, página consultada no dia 14 de abril de 2016.

²⁷ Entrevista dada por Cristina Faria in Leonor Barbosa Machado (2015). *A obra integral para canto e piano de Manuel Faria* (Dissertação de Mestrado em Performance Musical), Porto: Universidade Católica Portuguesa, p. 17.

²⁸ Disponível em <http://www.meloteca.com/musicos-ecclesiasticos.htm#faria>, página consultada no dia 13 de abril de 2016.

²⁹ Disponível em <http://mic.pt/noticias?where=8&what=3&id=204>, página consultada no dia 3 de maio de 2016; “Noticiário” (1972). *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano II, 1.ª série, n.º 5, p. 4.

³⁰ FARIA, Francisco (1983). “A Música de Manuel Faria: A Fidelidade ao Espírito”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano X, 2.ª série, n.ºs 27 e 28, p. 1.

duas gavetas: a “grande música” sacra, que é a música para coro, órgão e coro, ou órgão e orquestra, que se situa entre o litúrgico e o concerto religioso; e a música sacra que foi pensada e composta para as assembleias e pequenos grupos corais. No primeiro tipo de composição sacra referido verifica-se um progressivo refinamento técnico, uma trama harmónica cada vez mais arrojada e melodias ou temas de estética altamente erudita e exigente, enquanto no segundo tipo o sentido da evolução deu-se para a simplicidade, ao mesmo tempo em que sentimos a importância dada aos aspetos relacionados com a popularidade, com o intuito de colocar em música a “essência da alma do povo”. Nesta evolução de Manuel Faria referente à música sacra composta para a assembleia e pequenos grupos corais, evidencia-se a sua “permanente fidelidade ao espírito”³¹.

A maior parte do seu espólio musical encontra-se depositado na Sala Manuel Faria (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra) e uma pequena parte no Seminário Conciliar de Braga³².

³¹ FARIA, Francisco (1983). “A Música de Manuel Faria: A Fidelidade ao Espírito”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano X, 2.ª série, nºs 27 e 28, p. 1.

³² FERREIRA, António José & Cristina Faria (2010). “Manuel Faria” in Salwa Castelo-Branco (ed.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa: Círculo de Leitores, vol. 2, p. 460.

I. 2. O CONCÍLIO VATICANO II

I. 2. 1. Como chegamos até aqui?

A Igreja Católica Romana sempre teve regras no que toca à celebração litúrgica, embora tenha tido dificuldade na sua implementação. Evidentemente, este era um problema que preocupava o Vaticano, o que conduziu à publicação, pela Igreja, de importantes documentos escritos no séc. XX. Neste sentido, é relevante falar no *Motu Proprio Tra le Sollecitudini*, decretado pelo Papa Pio X em 1903; na Constituição Apostólica, *Divini Cultus*, decretada por Pio XI em 1928; na Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina*, promulgada por Pio XII em 1955; e também na Constituição Conciliar emitida no Concílio Vaticano II, cujo objetivo foi o de adaptar a doutrina cristã aos novos tempos, surgindo depois a Instrução *Musicam Sacram*, com o intuito de dar respostas aos problemas surgidos da aplicação prática das várias normas conciliares.

O *Motu Proprio* foi o mais documento mais importante redigido pelo Papa Pio X no primeiro ano do seu pontificado, inserindo-se no processo de reação contra a música sacra que se praticava no séc. XIX. Desta forma, afirmou que o *Motu Proprio* é um “código jurídico” da música sacra, tendo sido redigido com vista a corrigir os abusos e o estado de decadência sentida por muitos no culto católico em finais do séc. XIX, uma vez que a música que se praticava dentro das igrejas estava afastada da simplicidade que é exigida pelo culto cristão. Outro problema foi o facto de alguns compositores comporem obras para a Igreja cujas características as remetem para a música profana³³. Foi a vontade de restaurar a música executada nas igrejas que levou o Papa Pio X a redigir um capítulo dedicado à música sacra no seu *Motu Proprio*, que estabelecia o que se podia ou não cantar dentro das capelas ou igrejas, privilegiando o canto gregoriano (canto próprio da Igreja Romana) e a polifonia clássica do séc. XVI, sendo o órgão o instrumento principal. Permitia também a música contemporânea, desde que liberta de elementos profanos ou teatrais, bem como o canto popular em língua vernácula, embora

³³ NOMMICK, Yvan (2004). “Sobre las Implicaciones del *Motu Proprio* de San Pío X en Materia de Composición Musical”, *Revista de Musicología* (Actas del Simposio em Internacional: “El Motu Proprio de San Pío X e la Música (1903-2003) – Barcelona, 26-28 de novembro de 2003), Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEDEM), vol. 27, n.º 1, pp. 127-128.

estes cânticos fossem apenas autorizados nas devoções e não na celebração litúrgica. Foi também estipulado que o latim seria a língua de toda a celebração, incluindo da música que se cantava³⁴.

Sendo assim, segundo Pio X, o fim geral da música é a glória de Deus, a santificação e edificação dos fiéis. Enumera também as qualidades que a música sacra deve ter: santidade (deve ser santa e, por isso, excluir todo o profano, mesmo por parte dos executantes); bondade das formas; universalidade (deve ser subordinada aos caracteres gerais da música sacra de forma a que ninguém de outra nação sinta uma impressão estranha ao ouvi-la)³⁵.

Nem todas as mudanças que ocorrem são bem recebidas e com a reforma imposta por Pio X não foi diferente, dando origem às mais diversas reações. Contudo, esta mesma reforma conseguiu atingir os efeitos desejados por todo o mundo católico. Foi ainda no mesmo pontificado, em 1910, criado o Pontifício Instituto de Música Sacra, em Roma, com o objetivo de dar formação a sacerdotes católicos de todos os continentes que fossem dotados musicalmente, passando a ser a escola modelo para a formação litúrgica e artística³⁶.

Após o *Motu Proprio* redigido por Pio X, o canto ganhou uma maior importância na celebração litúrgica. No pontificado seguinte, isto é, do Papa Pio XI, este escreveu, em 1928, uma Constituição Apostólica – *Divini Cultus* – em que procurou reforçar o documento promulgado por Pio X, dando um tratamento especial à música sacra, uma vez que se verificou que foi dada pouca atenção à mesma. No fundo, Pio XI não introduziu muitas alterações ao *Motu Proprio* de Pio X, procurando, em vez disso, garantir a observância deste documento, bem como desenvolvê-lo³⁷. Pio XI, referindo-se ao *Motu Proprio* e às suas prescrições, afirma que: “devem ser observadas santa e inviolavelmente em toda a Igreja”³⁸.

³⁴ MINELLI, Carla (2015). “Officium cordis. O sagrado e o profano na música e na Festa da Pocariça (1950 - atualidade)”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, vol. 2, n.º 2, pp. 218-219.

³⁵ Serviço Nacional de Música Sacra (2006). *A Música Sacra nos Documentos da Igreja*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, p. 11.

³⁶ Disponível em <<http://www.meloteca.com/artsacro-tls-almendra.htm>>, artigo da autoria de Idalete Giga, consultado no dia 10 de julho de 2017.

³⁷ FERREIRA, Mário Jorge de Sousa (2015). *A Reforma litúrgica do Vaticano II. A importância da música para a participação dos fiéis na liturgia* (Dissertação de Mestrado integrado em Teologia apresentada à Universidade Católica Portuguesa do Porto – Faculdade de Teologia), pp. 58-59.

³⁸ Serviço Nacional de Música Sacra (2006). *A Música Sacra nos Documentos da Igreja*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, p. 21.

No pontificado seguinte, o Papa Pio XII redigiu mais um documento que, igualmente como os dois últimos mencionados, também aborda a música sacra, aproximando-a de outras artes.

[...] está mais próxima do culto divino que a maior parte das outras belas artes, como a arquitectura, a pintura ou a escultura. Estas procuram preparar uma moldura digna dos ritos divinos. Aquela, ao contrário, ocupa o lugar principal no desenrolar das cerimónias e dos ritos sagrados³⁹.

Este documento, a Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina*, foi promulgado em 1955 procurando elevar a música sacra, sendo o primeiro a dar algumas normas orientadoras para a música na celebração litúrgica, em vez da apresentação de um conjunto de princípios e denúncias ou condenações de foro litúrgico ou musical. No n.º 8 da Encíclica *Musicae Sacra*⁴⁰, Pio XII afirma que o valor da música sacra não se prende tanto com a qualidade estética, mas com o seu serviço na celebração litúrgica, sendo que a Igreja procura que “esta seja defendida de tudo o que possa diminuir-lhe a dignidade”. Este documento clarifica qual a finalidade da música sacra, segundo o Papa Pio XII.

E, de facto, nisto consiste a dignidade e a excelsa finalidade da música sacra, a saber, em – por meio das suas belíssimas harmonias e da sua magnificência – trazer decoro e ornamento às vozes quer do sacerdote ofertante, quer do povo cristão que louva o sumo Deus; em elevar os corações dos fiéis a Deus por uma intrínseca virtude sua, em tornar mais vivas e fervorosas as orações litúrgicas da comunidade cristã, para que Deus uno e trino possa ser por todos louvado e invocado com mais intensidade e eficácia⁴¹.

Nos três números seguintes da mesma Encíclica é apresentada a funcionalidade da música sacra, que se define pelo seu papel litúrgico, isto é, a música praticada no culto cristão; papel extra-litúrgico que, como o nome indica, é uma música cantada fora do culto cristão mas, de acordo com o seu conteúdo e as suas finalidades, traz vantagens à religião, sendo por isso chamada de “música religiosa”; a música sacra é um meio eficaz de apostolado, na medida em que “todos quantos ou compõem música segundo o seu próprio talento artístico, ou a dirigem ou a executam vocalmente ou por meio de

³⁹ GELINEAU, Joseph (1968). *Canto e música no culto cristão: princípios, leis e aplicações*, trad. Maria Luíza Jardim de Amarante, Petrópolis: Vozes, p. 42.

⁴⁰ A Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* encontra-se na íntegra no Anexo C. 1. para consulta, pp. 146-165.

⁴¹ Consultar Anexo C. 1., n.º 14, p. 152.

instrumentos musicais, todos esses, sem dúvida, exercitam um verdadeiro e real apostolado”⁴².

Uma das novas normas prendeu-se com a criação de uma *Schola Cantorum* nas igrejas catedrais e paroquiais: “É muito para desejar que as igrejas catedrais e pelo menos as igrejas paroquiais e outras mais importantes possuam um ‘coro’ musical ou ‘schola cantorum’, privativa ou permanente, que possa prestar um verdadeiro serviço ministerial [...]”⁴³; à formação musical nos Seminários: “De grande utilidade se devem considerar os institutos superiores ou academias propositadamente destinados a uma cultura mais intensa da Música sacra. Entre estes institutos, ocupa o primeiro lugar o Instituto Pontifício de Música Sacra, fundado em Roma por S. Pio X. Procurem os Ordinários dos lugares enviar aos ditos institutos sobretudo ao Instituto Pontifício de Música Sacra de Roma, alguns sacerdotes dotados de peculiar aptidão e gosto por esta arte”⁴⁴; à formação geral do clero e da assembleia na música sacra e na celebração litúrgica: “É necessário, por conseguinte, que todos adquiram uma tal ou qual formação na sagrada Liturgia e na Música sacra proporcionada ao próprio estado”⁴⁵.

A Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* durou poucos anos, uma vez que o Concílio Vaticano II se iniciou em 1962. Contudo, não se pode negar a importância que teve no meio litúrgico-musical, por representar o ponto de situação da sua atividade, resultado do *Motu Proprio* de Pio X. Foi também marcante no sentido em que abriu portas a algumas iniciativas que mais tarde foram destacadas pelo Concílio Vaticano II como, por exemplo, o conceito de participação.

I. 2. 2. Concílio Vaticano II

Antes de chegar ao Concílio Vaticano II, momento crucial da reforma da música sacra/litúrgica, pode constatar-se que foi necessário percorrer um longo caminho nos pontificados de Pio X, Pio XI e Pio XII. O Concílio Vaticano II teve 4 sessões e foi convocado em finais de 1961, tendo começado no ano seguinte e terminado em 1965. O objetivo deste Concílio incidiu na reflexão de vários temas da Igreja Católica,

⁴² Consultar Anexo C. 1., n.ºs 15, 16 e 17, pp. 153-154.

⁴³ Serviço Nacional de Música Sacra (2006). *A Música Sacra nos Documentos da Igreja*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, p. 96.

⁴⁴ Id., p. 101.

⁴⁵ Id., p. 97.

resultando em 4 constituições, 9 decretos e 3 declarações que, para além de outros aspetos, determinavam as novas orientações litúrgico-musicais.

A Constituição Conciliar *Sacrosanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia é uma das quatro constituições apostólicas emitidas no Concílio Vaticano II. É constituída por sete capítulos: 1. Princípios gerais em ordem à Reforma e incremento da liturgia; 2. O sagrado mistério da liturgia; 3. Os outros sacramentos e os sacramentais; 4. O ofício divino; 5. O ano litúrgico; 6. A música sacra; 7. A arte sacra e as alfaías litúrgicas.

Foi ao entender que a música litúrgica não era um simples adorno na celebração litúrgica, mas sim um veículo de participação da assembleia através do canto, que o Concílio decidiu dedicar um capítulo inteiro à música sacra, que evidentemente é o que mais nos interessará neste estudo. Revendo os artigos da Constituição⁴⁶, são vários os que nos apresentam as mudanças pretendidas na música praticada na celebração litúrgica. Por exemplo, no capítulo 6, referente à música sacra, o art.º 118 expõe o seguinte: “Promova-se muito o canto popular religioso, para que os fiéis possam cantar tanto nos exercícios piedosos e sagrados como nas próprias acções litúrgicas, segundo o que as rubricas determinam”⁴⁷. O art.º 121 incide nas normas para os compositores.

Os compositores possuídos do espírito cristão compreendam que são chamados a cultivar a música sacra e a aumentar-lhe o património. Que as suas composições se apresentem com as características da verdadeira música sacra, possam ser cantadas não só pelos grandes coros, mas se adaptem também aos pequenos e favoreçam uma activa participação de toda a assembleia dos fiéis. Os textos destinados ao canto sacro devem estar de acordo com a doutrina católica e inspirar-se sobretudo na Sagrada Escritura e nas fontes litúrgicas⁴⁸.

A maior preocupação do Concílio Vaticano II está relacionada com a participação dos fiéis na celebração litúrgica. Assim sendo, a Igreja teve que permitir algumas modificações para que a participação se tornasse mais eficaz. No que toca às práticas litúrgico-musicais, estas também mudaram no sentido de facilitar a inclusão da assembleia na celebração litúrgica, isto é, fazer com que a sua participação fosse mais ativa. Houve, portanto, a realização de várias experiências no campo da música litúrgica. Como em todas as experiências, pode haver resultados positivos e outros negativos. Neste caso em particular, segundo Carlos de Pontes Leça, houve experiências

⁴⁶ O Capítulo VI – A Música Sacra da Constituição Conciliar *Sacrosanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia encontra-se na íntegra no Anexo C. 2. para consulta, pp. 166-168.

⁴⁷ Consultar Anexo C. 2., p. 168.

⁴⁸ Consultar Anexo C. 2., p. 168.

positivas, embora estas sejam isoladas. Estas experiências caracterizam-se, na maior parte, por aspetos negativos. Lembra ainda que esta crise não se verificou apenas em Portugal, mas também noutros países latinos. Para além disso, destacou algumas manifestações neste panorama negativo. Termina a sua explicação referindo que há falta de qualidade interpretativa por parte dos cantores solistas e dos coros que animam a celebração litúrgica, uma vez que não possuem dotes vocais profissionais⁴⁹.

Trata-se de “uma música sacra piedosa, mas de uma desoladora pobreza estética, fruto da confusão entre simplicidade e vulgaridade. Porém, simplicidade nem sempre é sinónimo de má qualidade musical; uma música que de sacro ou litúrgico tem apenas o texto. Trata-se de textos com alguma qualidade como música ligeira, mas completamente deslocados numa função sagrada; uma música em que confluem os dois vícios apontados anteriormente: uma “música sacra” que não passa de má música ligeira sobre textos de temática religiosa. Este é o panorama mais abundante entre nós. A estes vícios se acrescentam ainda, nalguns casos, a má qualidade literária dos textos e/ou os erros de prosódia⁵⁰.

Como já foi referido acima, é fundamental que os responsáveis pela música litúrgica praticada nas igrejas tenham a educação musical suficiente, nomeadamente os sacerdotes, organistas, elementos do coro, entre outros, para, desta forma, combater o problema que antes de ser religioso, é estético, uma vez que a música litúrgica tem de possuir um mínimo de qualidade estética⁵¹.

É importante lembrar que depois deste documento surgiram instruções dedicadas igualmente a estes assuntos da Igreja: *Musicam Sacram* (música litúrgica), *Tres abhinc anos* (participação) e *Eucharisticum mysterium* (culto no Mistério Eucarístico). A instrução que mais interesse tem para este estudo é a Instrução *Musicam Sacram*, aprovada por Paulo VI e publicada em março de 1967 pela Sagrada Congregação dos Ritos, que veio dar resposta a vários problemas surgidos depois da aplicação prática das normas conciliares. No total é constituída por 69 artigos, sendo vários os que referem a participação da assembleia de fiéis na celebração litúrgica através do canto, tornando-a num dos grandes temas que vemos desenvolvido nesta Instrução.

A alteração mais evidente a partir do Concílio foi a possibilidade de introdução da língua vernácula na celebração litúrgica. No que se refere à música executada nas

⁴⁹ LEÇA, Carlos de Pontes (1992). “Música, Liturgia Católica e Espiritualidade Cristã, Hoje – Tópicos para uma reflexão”. in Antunes, Manuel Luís Marinho *et al.* *Fé e Cultura para o Ano 2000 - I*, Lisboa: Communio - Rei dos Livros, 2ª edição, pp. 101-103.

⁵⁰ Id., p. 102.

⁵¹ Id., p. 106.

igrejas, o latim e o canto gregoriano continuaram a ser praticados nas celebrações litúrgicas. Contudo com a facilidade de se cantar em língua vernácula, isso acabaria por convidar a uma participação mais ativa por parte da assembleia de fiéis. É evidente que esta alteração também provocou os seus problemas, uma vez que os compositores levaram o seu tempo a aceitar a nova realidade da música litúrgica. No próximo capítulo serão abordados estes problemas na visão de Manuel Faria.

O canto dos fiéis é uma parte importante na celebração litúrgica por variados motivos. O art.º 113 da Constituição Conciliar refere que “A acção litúrgica reveste-se de maior nobreza quando é celebrada de modo solene com canto, com a presença dos ministros sagrados e a participação activa do povo”⁵². Mário Jorge de Sousa Ferreira, na sua dissertação intitulada *A Reforma litúrgica do Vaticano II. A importância da música para a participação dos fiéis na liturgia*, referiu os seguintes motivos:

[...] em primeiro lugar, o canto, sendo um sinal sagrado, não pode privar os fiéis do canto comunitário, pois é privá-los duma participação completa na ação litúrgica; em segundo, nada traduz melhor a unidade dos crentes e a sua comunhão na caridade do que o canto da assembleia. Pelo canto realiza-se plenamente uma assembleia em oração⁵³.

Desta forma é relevante dar destaque ao coro litúrgico, que pode ser considerado uma espécie de prolongamento da assembleia. O coro litúrgico ganhou outra importância a partir do Concílio Vaticano II na celebração litúrgica, como se pode ler no art.º 19 da Instrução *Musicam Sacram*.

O Coro – ou ‘Capela musical’, ou ‘Schola Cantorum’ – merece uma atenção especial pelo ministério litúrgico que desempenha. A sua função, segundo as normas do Concílio relativas à renovação litúrgica, alcançou agora uma importância e um peso maiores. É a ele que compete assegurar a justa interpretação das partes que lhe pertencem, conforme os distintos géneros de canto e promover a participação activa dos fiéis no canto⁵⁴.

O Cardeal G. Benelli, no *Bolletino Ceciliano*, refere que “A *Scholae Cantorum* torna-se mestra dos fiéis, apoia-os e guia o seu canto. E quanto mais uma *Schola*

⁵² Consultar Anexo C. 2., p. 167.

⁵³ FERREIRA, Mário Jorge de Sousa (2015). *A Reforma litúrgica do Vaticano II. A importância da música para a participação dos fiéis na liturgia* (Dissertação de Mestrado integrado em Teologia apresentada à Universidade Católica Portuguesa do Porto – Faculdade de Teologia), p. 69.

⁵⁴ Serviço Nacional de Música Sacra (2006). *A Música Sacra nos Documentos da Igreja*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, p. 113.

Cantorum tiver sentido artístico e espiritual, tanto mais eleva os fiéis, favorece a sua participação no rito sagrado e facilita a meditação dos textos sagrados, propostos com a sugestão da arte musical”⁵⁵.

Concluindo, ao longo da promulgação dos documentos pontifícios foi tida em conta a melhor forma de se praticar o culto cristão, caminhando para uma participação da assembleia de fiéis que seria cada vez mais ativa. Para isso tiveram de ocorrer várias modificações no culto cristão com vista a fomentar esta participação ativa. No que toca à música sacra, a mudança que mais favoreceu a participação foi a possibilidade de incluir cânticos em língua vernácula na celebração litúrgica, uma vez que a assembleia de fiéis passou a compreender o que era cantado. Com isto, os compositores começaram a realizar as suas primeiras experiências no campo da música litúrgica em língua vernácula, embora esta nova realidade não tivesse sido bem aceite por vários compositores, uma vez que o repertório de música sacra já existente foi substituído para dar lugar a uma música cuja qualidade não seria a mesma; para piorar a situação, depois do Concílio, houve o surgimento de vários compositores que diziam ser capazes de compor, o que deu origem a uma música litúrgica de fraca qualidade.

I. 2. 3. Em Portugal

Em Portugal, tendo em atenção estas novas orientações litúrgico-musicais, foi nomeada, em 1965, a Comissão Bracarense de Música Sacra pela Comissão Episcopal, que contava com a contributo do próprio Manuel Faria, Celestino Borges de Sousa, Manuel Luís e António Ferreira dos Santos⁵⁶.

Em 1967, Manuel Faria escreveu um artigo para a revista *Cenáculo*, intitulado “Música Sacra na Constituição Conciliar”, em que refletiu sobre o Concílio que tinha terminado dois anos antes. Podemos considerar este ano de 1967 de grande importância para a música litúrgica em Portugal, uma vez que se estreou um evento cujas

⁵⁵ “Missão das Schola Cantorum” (1980). *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano VII, 2.ª série, n.º 13, p. 2. Também em *Bolletino Ceciliano*, A. LXXIV, 1979.

⁵⁶ PEREIRA, André Vaz (2009). *Manuel Faria e o piano – das fontes primárias à performance*, (Dissertação de mestrado não publicada. Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro), pp. 20-21.

contribuições foram fundamentais para os participantes: a *I Semana Bracarense de Música Sacra*, organizada por Manuel Faria. Houve a realização de cursos de Canto Gregoriano, Polifonia e Canto Popular. Nestes cursos estudaram-se diversas obras: uma *Missa Gregoriana*, a *Missa Dialogada para Coro a 2 vozes e Povo* e os *Vinte Cânticos para a Missa*, sendo as duas últimas obras mencionadas da autoria de Manuel Faria⁵⁷. Para além dos cursos existentes também era possível assistir a várias conferências proferidas por compositores de música litúrgica. Na *I Semana Bracarense de Música Sacra* decorreram as seguintes conferências: “O Ofício de Defuntos” pelo Pe. António Lopes, “Os Cantos Intercalares da Missa” pelo Pe. Henrique Faria, “Os Textos Poéticos para Cântico em Vernáculo” pelo Pe. Joaquim Alves, “Órgão e Harmónio” pelo Pe. Mendes de Carvalho e “O Latim e o Vernáculo na Liturgia Post-Conciliar” pelo Pe. Manuel Faria. Também se ouviram concertos de música sacra à noite⁵⁸. Desta *I Semana* resultou a publicação dos *Vinte Cânticos para a Missa* e a *Missa Dialogada* de Manuel Faria, entre outras publicações⁵⁹. Durante esta *Semana*, foram vários os aspetos discutidos acerca da música litúrgica, chegando-se a várias conclusões, a sublinhar que a maioria das melodias compostas em Portugal não estava de acordo com o que a Igreja pretendia⁶⁰. “Terminou com chave de ouro a I Semana de Música Sacra de Braga”⁶¹ foi o título de um artigo do *Diário do Minho*, o que prova que esta iniciativa teve muito êxito. Em 1970, passados três anos, realizou-se a *II Semana Bracarense de Música Sacra*. Nesta *II Semana* realizaram-se também algumas conferências, das quais duas foram proferidas por Manuel Faria, a mencionar: “Estado Actual da Música Sacra em Portugal” e “Música Ligeira e Música Séria”. Estreou-se também uma das primeiras missas em língua vernácula em Portugal, a *Missa Popular em honra de S. Francisco de Assis*, da autoria de Manuel Faria. Chegando ao fim da *II Semana*, chegou-se à conclusão de que seria importante criar uma Sociedade de Música Sacra, que resultou na ampliação da Comissão Arquidiocesana; expandir a todos os arciprestados da Arquidiocese as atividades realizadas na *Semana Bracarense de Música Sacra*; e a

⁵⁷ “I Semana de Música Sacra de Braga”. *Diário do Minho*, Ano XLVIII, n.º 15044, 22 de janeiro de 1967, p. 1.

⁵⁸ FARIA, Cristina (1998). *Manuel Ferreira de Faria: o homem e o sacerdote/o compositor e o pedagogo* (Tese de Mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal V. N. Famalicão, p. 35.

⁵⁹ SILVA, Francisco Maria da (1977). “Música Sacra e Liturgia”, *NRMS*, Braga, Ano IV, 2.ª série, n.º 1, p. 19. Também em *Celebração Litúrgica*, n.º 7 (1976).

⁶⁰ FARIA, Manuel *et al.* (1971). “Porquê e para quê?”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano I, 1.ª série, n.º 1, p. 1.

⁶¹ “Terminou com chave de ouro a I Semana de Música Sacra”. *Diário do Minho*, Ano XLVIII, n.º 15043, 21 de janeiro de 1967, p. 1.

fundação de uma revista de música litúrgica⁶².

Desta forma, em 1971 foi criada a 1ª série da *Nova Revista de Música Sacra* pelo Pe. Manuel Faria por sugestão e impulso do Arcebispo D. Francisco Maria da Silva, contando com doze números. Em 1974 a revista foi interrompida por causa do 25 de abril e assim se manteve durante quase três anos, até ter sido iniciada uma 2ª série, em 1977⁶³. Abaixo está uma breve apresentação da *Nova Revista de Música Sacra* realizada pelo Pe. António Azevedo Oliveira:

UMA PALAVRA DE APRESENTAÇÃO SE AINDA NÃO É ASSINANTE

NOVA REVISTA DE MÚSICA SACRA é, como pode ver, uma revista de cânticos para as várias celebrações litúrgicas. Todos os cânticos estão apresentados com acompanhamento para órgão e muitos deles com hipótese de interpretação a mais que uma voz. NOVA REVISTA DE MÚSICA SACRA publicou-se durante três anos a começar em 1971 com uma periodicidade de quatro números por ano. Por várias razões alheias à nossa vontade, foi interrompida durante quase outros três anos e, finalmente apareceu agora em 2ª série, para continuar com o mesmo nível de qualidade e apresentação, sem esquecer a sua finalidade principal que é ajudar os Rev. Párocos e animadores das comunidades cristãs a renovar e aumentar o seu repertório de cânticos para uma liturgia viva e segundo as orientações e determinações conciliares e post-conciliares. Este exemplar [n.º 2] que acaba de receber é oferta nossa, no entanto, se estiver interessado, gostaríamos que nos desse a sua adesão como assinante, pessoalmente ou em nome do arquivo paroquial, o que será ao mesmo tempo um incentivo para que a Revista possa continuar com os objectivos que nos propusemos. Esta segunda série que há pouco começou, custa 150\$00 por ano (enquanto for possível) – pagamento adiantado – acrescido das despesas extraordinárias do correio para o estrangeiro. Ao começar esta segunda série propusemo-nos gravar todos os cânticos de cada número da Revista em cassette, que também está à venda por 170\$00, a que poderemos enviar pelo correio acrescentando as despesas do mesmo. Esperamos resposta sua na volta do correio, pedindo o favor de nos dizer se a sua direcção está correcta. Pela Nova Revista de Música Sacra – Padre Azevedo de Oliveira⁶⁴.

Esta revista foi criada com vista a ser um espaço de discussão de ideias, de educação musical e também de divulgação de cânticos de vários compositores portugueses, como o próprio Manuel Faria, Manuel Luís, Joaquim Azevedo Mendes de Carvalho, Joaquim Gonçalves dos Santos, Jorge Alves Barbosa, Carlos Silva, Manuel Simões, António Ferreira dos Santos, José de Sousa Marques, José Fernandes da Silva, Benjamin de Oliveira Salgado, Cândido Lima, Frederico de Freitas, Henrique Faria, Manuel Valença, Miguel Carneiro, Manuel Ferreira Borda, David Oliveira, Manuel

⁶² “Noticiário” (1971). *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano I, 1.ª série, n.º 1, p. 28.

⁶³ FARIA, Manuel (1977). “A Solicitude de um Prelado”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano IV, 2.ª série, n.º 2, p. 2.

⁶⁴ OLIVEIRA, António Azevedo de (1977). “Uma palavra de apresentação se ainda não é assinante”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano IV, 2.ª série, n.º 2, p. 1.

Rodrigues de Azevedo, Isaac Rodrigues, António Azevedo de Oliveira, entre outros. Desde a publicação da 2ª série desta revista, os cânticos foram gravados numa cassete com o intuito de facilitar a sua divulgação, bem como a aprendizagem dos mesmos⁶⁵. A revista foi recebida de uma forma muito positiva, tanto no meio musical, como eclesial. A direção da revista referiu que os leitores gostavam que a parte literária fosse mais desenvolvida⁶⁶.

Uma das figuras importantes já acima referidas devido à colaboração assídua dada à *Nova Revista de Música Sacra* foi o Pe. Manuel Luís que, tal como Manuel Faria, também frequentou o Pontifício Instituto de Música Sacra em Roma. A sua atividade musical é maioritariamente litúrgica. Procurou sempre corresponder às novas normas estabelecidas pelo Concílio Vaticano II, referindo que a reforma litúrgica, “com a adoção do vernáculo, veio lançar um sério desafio aos compositores. Portugal, como outros países, não tinha uma tradição musical para a Liturgia em vernáculo”⁶⁷. Por essa mesma razão, a sua preocupação era a de compor cânticos em língua vernácula que incentivassem a participação da assembleia de fiéis. Na sua opinião, a eficácia da música litúrgica está diretamente relacionada com a participação da assembleia presente na celebração litúrgica, não tendo exclusivamente uma função de deleite, o que não quer dizer que não tenha que ter também qualidade estética⁶⁸. O maior contributo dado por este compositor à música litúrgica foi certamente a publicação dos três volumes de *Salmos Responsoriais e Aclamações ao Evangelho* em língua vernácula⁶⁹. Referindo-se ao refrão do Salmo Responso, Manuel Luís cede vários conselhos aos compositores de música litúrgica.

Aqui, talvez mais do que outros cânticos, a música deve servir de uma comunidade orante e exprimir, o melhor possível, os sentimentos do homem que se abre à Palavra de Deus. O refrão deve ser fácil, a música deve nascer do ritmo e do sentido das palavras, deve ter amplitude, nobreza, linha melódica definida e ressonâncias harmónicas, e deve encadear-se bem com a cadência final do recitativo [...] o acompanhamento do refrão deve ser robusto, cheio, de modo a servir de apoio à assembleia⁷⁰.

⁶⁵ SIMÕES, Manuel (1984). *A música sacra e os seus problemas*, Lisboa: Laikos, p. 488.

⁶⁶ “Reacções à Nova Revista de Música Sacra” (1971). *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano I, 1ª série, n.º 2, p. 27.

⁶⁷ SILVA, Rui Sousa (2007). *O Mistério de Cristo na Música Litúrgica Pós-conciliar – O caso português do Padre Manuel Luís*, Lisboa: Universidade Católica Editora. Dissertação de Mestrado orientada pelo Professor Doutor Nuno Brás da Silva Martins, p. 20.

⁶⁸ Id., pp.175 e 176.

⁶⁹ SIMÕES, Manuel (1984). *A música sacra e os seus problemas*, Lisboa: Laikos, p. 487.

⁷⁰ SILVA, Rui Sousa (2007). *O Mistério de Cristo na Música Litúrgica Pós-conciliar – O caso português do Padre Manuel Luís*, Lisboa: Universidade Católica Editora. Dissertação de Mestrado orientada pelo Professor Doutor Nuno Brás da Silva Martins, p. 99.

Continuando o seu esclarecimento, desta vez sobre o acompanhamento do Salmo (estrofe), expõe as várias características que este deve ter para elevar o texto do Livro dos Salmos que está a ser musicado.

O acompanhamento do Salmo deve ser muito discreto: no órgão ou no harmónio basta o acompanhamento a duas partes de modo que nunca abafe a voz ou perturbe a audição; se o solista for bom e aguentar o tom pode até dispensar-se o acompanhamento. Podem usar-se instrumentos de corda e flauta (respeitando as leis litúrgicas sobre a matéria)⁷¹.

Outra figura de destaque no panorama da música litúrgica em Portugal trata-se do Pe. António Ferreira dos Santos, que também deu um grande contributo para a concretização da renovação da música litúrgica em Portugal. Quando terminou os seus estudos teológicos no Seminário do Porto, iniciou a sua formação musical, que mais tarde aperfeiçoou em escolas de música no estrangeiro. Regressado a Portugal, juntamente com a sua Equipa Diocesana de Música, os padres Agostinho Pedroso e Manuel Amorim, promoveram a dinamização da música litúrgica em toda a Diocese, bem como a sua renovação, fundando, em 1973, o *Boletim de Música Litúrgica*. Desta forma, fundou vários coros e instituições de ensino no Porto. Para além disso iniciou o movimento pró-órgão, o que permitiu que vários órgãos de tubos fossem restaurados no Porto⁷².

Uma outra revista a distinguir neste estudo é o *Boletim de Pastoral Litúrgica* fundada em 1975. Antes da apresentação da revista, é meritório mencionar o seu fundador, Monsenhor Aníbal Ramos (1925-1994), que também foi o Diretor dessa mesma revista, bem como do Secretariado Nacional de Liturgia e Secretário da respetiva Comissão Episcopal, exercendo estas funções durante 19 anos. Mais tarde foi Presidente da Comissão Nacional de Arte Sacra e do Património Cultural da Igreja. Para além disso, foi professor, reitor no Seminário de Santa Joana em Aveiro, membro da Comissão Diocesana de Arte Sacra, consultor e oficial da Cúria Diocesana, Vigário Geral da Diocese, tendo exercido ainda outras funções⁷³. Voltando à revista, o *Boletim de Pastoral Litúrgica*, cuja periodicidade é trimestral, ainda é publicada. Trata de assuntos relacionados com a reforma litúrgica e com a própria celebração litúrgica.

⁷¹ Id., p. 100.

⁷² Disponível em <<http://ocantonaliturgia.blogspot.pt/2010/10/ferreira-dos-santos.html>>, página consultada no dia 14 de setembro de 2017.

⁷³ MARQUES, António Francisco (1994). “Em memória de Mons. Aníbal Ramos”, *Boletim de Pastoral Litúrgica*, Aveiro: Secretariado Nacional de Liturgia, n.º 75, p. 84.

Foram vários os colaboradores que participaram na elaboração desta revista nos primeiros anos da sua fundação, nomeadamente o próprio Mons. Aníbal Ramos, os Padres Manuel Faria, Manuel Luís, Manuel Simões, o Bispo António Francisco Marques, entre outros⁷⁴.

É de salientar outra revista com um contributo notável para a música litúrgica, a *Celebração Litúrgica*, que, segundo D. Francisco Maria da Silva, “começando timidamente, acabou por se transformar em Revista de Liturgia e Pastoral, atingindo, hoje, todo o mundo de língua portuguesa e saindo com uma regularidade que impressiona”⁷⁵. Esta revista bimestral foi fundada por José António Gomes da Silva Marques por sugestão de D. Francisco Maria da Silva, tendo sido publicada em Braga a partir de janeiro de 1970. Cada número é constituído por Celebrações e Homilias dominicais, feriais e festivas; comentários do Santo Padre; documentação relativa ao Vaticano, Conferências Episcopais, ...; documentos sobre direito canónico e pastoral; recolha de notícias importantes; sugestões de livros; e artigos de opinião. A revista continua a ser publicada atualmente⁷⁶.

Frederico de Freitas, grande amigo de Manuel Faria, como já se referiu, foi compositor, pedagogo, musicólogo e maestro. Na *Revista de Música Sacra* n.ºs 9 e 10 da 1.ª série, este musicólogo foi entrevistado sobre o estado da música litúrgica em Portugal, dando a sua opinião relativamente a este assunto.

Com a preocupação evidente de tornar a música fácil aos fiéis, caiu-se num género excessivamente pobre de imaginação e sentido religioso, que, salvo alguma excepção, bem se pode classificar de deplorável. Confundi-se o desejado género piegas e nefelibata falha de invenção e sentido próprio, o qual veio a resultar na mais indesejável vulgaridade. Uma boa parte do reportório actual é manifesto produto de carência e inviabilidade de meios e processos⁷⁷.

Em resposta à pergunta sobre quais as soluções para que a música praticada nas igrejas possua um mínimo de sentido religioso, beleza e dignidade, referiu que estas qualidades têm de estar presentes de forma completa na música litúrgica.

⁷⁴ FERREIRA, Pedro Lourenço (2000). “Boletim de Pastoral Litúrgica – 25 anos ao serviço da pastoral litúrgica”, *Boletim de Pastoral Litúrgica*, Aveiro: Secretariado Nacional de Liturgia, s. n., p. 1.

⁷⁵ SILVA, Francisco Maria da (1977). “Música Sacra e Liturgia”, *NRMS*, Braga, Ano IV, 2.ª série, n.º 1, p. 20.

⁷⁶ Disponível em <<http://www.cliturgica.org/portugal/infoRevista.php>>, página consultada no dia 25 de setembro de 2017.

⁷⁷ “Quatro perguntas a Frederico de Freitas” (1973). *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano III, 1.ª série, n.ºs 9 e 10, p. 35.

A música religiosa dos nossos templos não deve apenas possuir um mínimo de sentido religioso, beleza e dignidade, mas sim um todo muito completo dessas indispensáveis qualidades. Respondendo concretamente à sugestão de soluções, as preconizadas nas intenções, finalidades e desejos expressos pela Nova Revista de Música Sacra, em boa hora vinda à luz; para futuro que se deseja imediato, seja por quem de direito lançada uma acção, um movimento destinado a aglutinar os compositores portugueses, interessando-os pelos problemas da música na Igreja do nosso tempo⁷⁸.

Concluindo, com a realização do Concílio Vaticano II e as novas normas propostas nesta reunião de autoridades eclesásticas, tiveram que ser tomadas medidas práticas em Portugal. Desta forma, foi nomeada a Comissão Bracarense de Música Sacra pela Comissão Episcopal, contando assim com o contributo de Manuel Faria, Celestino Borges de Sousa, Manuel Luís e António Ferreira dos Santos. Esta Comissão começou a promover as *Semanas Bracarense de Música Sacra*, então dirigidas por Manuel Faria. Estas *Semanas* foram de uma grande importância para a música litúrgica, uma vez que houve a realização de várias conferências, cursos e concertos relacionados com as novidades litúrgico-musicais.

Para além disso houve o surgimento de várias revistas litúrgicas, sendo que algumas ainda continuam a ser publicadas. O conteúdo destas revistas contava com artigos sobre assuntos da atualidade e que mereciam ser refletidos, cânticos sobretudo em língua vernácula e notícias. Como em Portugal, bem como noutros países, não havia uma tradição de composição de cânticos em língua vernácula, o surgimento de várias revistas foi uma excelente iniciativa para que os compositores portugueses de música litúrgica pudessem compor e publicar os seus cânticos com o intuito de serem cantados pelos coros amadores e assembleias.

Foi a partir destas iniciativas que Manuel Faria, bem como outros compositores importantes no campo da música litúrgica portuguesa, puderam começar a renovação da música litúrgica em Portugal.

⁷⁸ “Quatro perguntas a Frederico de Freitas” (1973). *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano III, 1.ª série, n.ºs 9 e 10, p. 35.

CAPÍTULO II

MODELO DE MANUEL FARIA À LUZ DO CONCÍLIO VATICANO II

II. 1. MANUEL FARIA E A IMPLEMENTAÇÃO DAS NORMAS CONCILIARES EM PORTUGAL

Manuel Faria foi padre, compositor e também professor de música no Seminário Menor de Braga. Para além disso foi o primeiro português detentor do grau de Mestre pelo Instituto Pontifício de Música Sacra, responsabilidade que o levou a preocupar-se com a forma como a celebração litúrgica era animada musicalmente.

Antes do Concílio Vaticano II, os cânticos em língua vernácula não eram permitidos na celebração litúrgica, embora tenham sido permitidos nas devoções, de forma a que a assembleia de fiéis pudesse participar mais ativamente, como se encontra citado no documento *De Musica sacra et Sacra Liturgia*⁷⁹: “Nos exercícios de piedade pode usar-se qualquer língua mais acomodada aos fiéis”⁸⁰. Sendo assim, Manuel Faria colocou a seguinte questão no seu texto “Música Sacra na Constituição Conciliar”: “Mas então, finalmente: - que é que o povo há-de cantar na Igreja?” e sugeriu seguir o conselho do Sumo Sacerdote Pio XII na *Musicae Sacrae Disciplinae*:

Cânticos religiosos populares, as mais das vezes em língua vernácula, originados no próprio canto litúrgico, mas visto se acomodarem mais à mente e afecto de cada povo, não pouco diferem entre si segundo a índole das várias gentes e regiões (...); embora breves e fáceis, não sejam destituídos de dignidade e gravidade. Por tal forma compostos estes cânticos sagrados, nascidos quase das íntimas entranhas da alma popular, comovem profundamente sentidos e ânimo, assim como excitam piedosos afectos⁸¹.

No texto “O ‘Motu Proprio’ de Pio X e a Música Moderna”, é reforçada a preocupação deste compositor relativamente aos cânticos populares em língua vernácula, mais concretamente à “desoladora inconsciência do mau gosto e da ignorância dos compositores autodidatas⁸²”, que comprometeram a qualidade destes.

⁷⁹ Instrução sobre a Música Sacra e a Sagrada Liturgia publicada pela Sagrada Congregação dos Ritos a 3 de setembro de 1958.

⁸⁰ Serviço Nacional de Música Sacra (2006). *A Música Sacra nos Documentos da Igreja*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, p. 61.

⁸¹ FARIA, Manuel (1967). “Música Sacra na Constituição Conciliar”, *Cenáculo*, Braga: Cenáculo, p. 29.

⁸² FARIA, Manuel (1957). “O ‘Motu Proprio’ de Pio X e a Música Moderna”, *Theologica*, Braga: Tipografia da Oficina de S. José, p. 21.

O que aí vai, Santo Deus! Como se não bastara o abastardamento do gosto popular por obra daqueles que no fim do século passado encheram o país de lés a lés da franquíssima produção estrangeira (sobretudo francesa), vieram agora os de cá instilar no ânimo das multidões ingênuas melodias de tal monótona banalidade, que só encontram paralelo na pior música ligeira da revista e da rádio, desde o “fado ao divino”, até à cançoneta religiosa⁸³.

Manuel Faria explicou que a aceção do conceito “popular” tem sido feita de modo errado, uma vez que não é sinónimo de algo fácil e acessível e, por conseguinte, de qualidade inferior⁸⁴. Houve quem propusesse a eliminação do cântico popular em língua vernácula. No entanto não era essa a vontade de Pio XII, muito pelo contrário. A Igreja pretendia que houvesse um investimento nestes cânticos por parte dos compositores litúrgicos. A principal razão passava por ser fundamental que a assembleia se sentisse incluída durante as cerimónias religiosas, onde os fiéis podiam participar de forma mais ativa. Manuel Faria comentou o facto de quererem abolir o cântico popular em língua vernácula, alertando para o que deveria ser feito.

Com que direito vamos nós então armar-nos em mais “papistas do que o Papa” desprezando-o rejeitando-o? Não. Aqui não se trata de destruir, senão de construir. Precisamos de dar – isso sim – um formidável banho ao repertório músico sacro do país. Precisamos de arredar da igreja os caixotes de lixo onde jaz aos montes toda essa música derrancada. E só parece impossível que, a cinquenta anos do *Motu proprio*, ainda as coisas estejam como estão. Mas não basta. Temos de construir. Temos de substituir o mau pelo bom, o inferior pelo superior, o subrogado pelo autêntico. Temos de conseguir pessoas competentes, que é onde reside a mola real de toda a reforma musical⁸⁵.

Sendo assim, Manuel Faria, de forma a seguir os conselhos dados por Pio XII, compôs imensa obra que segue as indicações acima referidas, nomeadamente: os *Cânticos da Juventude*, as *Florinhas do Campo (Cânticos para o mês de Maria)* e os *Novos Cânticos*, compostos especialmente para as devoções.

Quando chegou a Portugal, após os seus estudos em Roma, manifestou vontade em renovar a música litúrgica e devocional portuguesa, compondo principalmente para

⁸³ FARIA, Manuel (1957). “O ‘Motu Proprio’ de Pio X e a Música Moderna”, *Theologica*, Braga: Tipografia da Oficina de S. José, p. 21.

⁸⁴ FARIA, Manuel (1976-7). “O Pensamento da Igreja sobre a sua música”, *Celebração Litúrgica*, Ano C, n.ºs 1 e 2, p. 17.

⁸⁵ FARIA, Manuel (1957). “O ‘Motu Proprio’ de Pio X e a Música Moderna”, *Theologica*, Braga: Tipografia da Oficina de S. José, p. 22.

coros, pois foi nesta relação – povo e canto – que encontrou uma forma viável de continuar com a sua possível missão.

Eu desejo devotar-me, como apostolado, à propaganda da música popular religiosa. Quer dizer: pretendo que quer a música seja clássica quer moderna, ela pode ser religiosa. E, sendo religiosa quero que seja, primeiramente, artística. Isto antes de tudo. E em segundo lugar que seja popular. Que o povo sinta o espírito religioso da música e cante verdadeira arte⁸⁶.

Na mesma entrevista, Manuel Faria lembra também que um dos seus objetivos é “revelar que a música, embora de sabor popular, tem valor como a música de grande estilo”⁸⁷. Com vista a seguir em frente com esta renovação recorreu à composição, peregrinação, ao ensino e à palavra⁸⁸.

Num artigo da revista *Celebração Litúrgica*, foi incluída uma conferência proferida por Manuel Faria em Fátima, no Encontro Nacional de Pastoral Litúrgica, em 1977, em que o mesmo começou por referir as suas preocupações e “obrigações” como sacerdote e compositor.

Como sacerdote, sinto-me inserto na cadeia hierárquica da Igreja, precisamente como elo de ligação entre os Bispos e o Povo de Deus. Como compositor, cumpre-me expender as minhas profundas convicções a respeito da estética musical atinente à Liturgia, já que a música é, dentro da Igreja, uma arte, pelo menos, a partir do séc. IX. Temos de reconhecer que o problema da música sacra, no momento presente, é um dos mais sérios e perigosos que a Igreja enfrenta [...]⁸⁹.

No texto “A função da Música Sacra” de Manuel Faria, o articulista levantou várias questões relativamente à música religiosa.

[...] o que é a música religiosa? Que definição se lhe pode dar? A que fim deve corresponder? (...) A estas diversas perguntas, toda a gente o sabe, dão-se diversas respostas. Depende dos lugares, da educação, das tendências, da cultura. [...] Diferem os designios e os meios também⁹⁰.

⁸⁶ VAZ, Júlio. “Concerto de Música Sacra – O Dr. Manuel Faria fala ao ‘Diário do Minho’”, *Diário do Minho*, Ano XXX, n.º 9096, 9 de abril de 1949, pp. 1 e 5.

⁸⁷ Id., p. 5.

⁸⁸ MELO, Leonor Barbosa (2015). *A obra integral para canto e piano de Manuel Faria* (Dissertação de Mestrado em Performance Musical), Porto: Universidade Católica Portuguesa, p. 25.

⁸⁹ FARIA, Manuel (1976-7). “O Pensamento da Igreja sobre a sua música”, *Celebração Litúrgica*, Ano C, n.ºs 1 e 2, p. 1.

⁹⁰ FARIA, Manuel (1971). “A função da Música Sacra”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano I, 1.ª série, n.º 2, p. 1.

Com a conclusão do Concílio Vaticano II e a implementação das normas estabelecidas por este, verificou-se que houve várias discussões relacionadas com o uso das línguas vernáculas no que toca à música sacra. O Dr. Faria, no seu artigo “Música Sacra na Constituição Conciliar”, refere alguns casos que ocorreram em países como Holanda e França⁹¹. Existem vários exemplos que poderiam ser citados neste estudo. Contudo, serão apresentados apenas dois, que demonstram a adesão lenta que houve à possibilidade de incluir cânticos em língua vernácula na celebração litúrgica por parte de vários padres e compositores. O primeiro exemplo é o do Pe. Rebufat, que expôs o seguinte no Boletim Paroquial de S. Vicente de Paulo (França):

Em muitos casos ultrapassa-se largamente a vontade e as decisões do Concílio. Quase em toda a parte se suprimiu completamente o latim e os fiéis nunca mais ouvem as suas formas litúrgicas senão na sua forma francesa. Ora não é nada disto o que quis e prescreveu o Concílio. Fez-se de uma simples permissão uma espécie de obrigação ou regra geral [...] ⁹².

Num outro Boletim Paroquial, desta vez de N.^a S.^a de Aix-le-Bains (França), o Cónego Denarié mostrou a sua preferência pelo latim, justificando-se da seguinte forma:

Se quisermos cantar hoje em dia uma missa em francês, temos de nos contentar com melodias que não passam de ensaios, cujos autores não têm grande motivos de se gabarem... Pelo contrário, o Canto Gregoriano (que faz corpo com o latim) atravessou os séculos e assegura à celebração da Missa uma grandeza incontestável, digna do culto divino ⁹³.

Manuel Faria demonstrou sempre preocupação com a qualidade da música que se cantava dentro das igrejas, tendo sido difícil aceitar imediatamente que a celebração litúrgica pudesse começar a contar com cânticos em língua vernácula, uma vez que, na sua opinião, iriam perder qualidade. Afirma-se como o “responsável pelo Tesouro da Música Sacra em Braga e de algum modo em Portugal inteiro”⁹⁴, no sentido em que nesta altura era o único sacerdote português a possuir o grau de “Magistério” em Música

⁹¹ FARIA, Manuel (1967). “Música Sacra na Constituição Conciliar”, *Cenáculo*, Braga: Cenáculo, pp. 7-10.

⁹² Id., p. 8.

⁹³ Id., p. 9.

⁹⁴ “A I Semana de Música Sacra de Braga”, *Diário do Minho*, Ano XLVIII, n.º 15042, 20 de janeiro de 1967, p. 3.

Sacra. E o que é este “Tesouro” que o compositor quer defender? O Canto Gregoriano e a Polifonia Sacra⁹⁵. Contudo, não era contra o uso da língua vernácula nos cânticos litúrgicos, como explica na *I Semana Bracarense de Música Sacra*, em 1967, mas sim “contra o abuso”⁹⁶. Ainda nesta *Semana*, deu uma conferência cujo título foi “O Latim e o Vernáculo na Liturgia Post-Conciliar”, cujas opiniões e conclusões podem ser consultadas no artigo “I Semana de Música Sacra de Braga” do *Diário do Minho*⁹⁷, sendo que as principais serão resumidas de seguida. Relativamente aos cânticos populares em língua vernácula, pediu à Comissão Arquidiocesana de Música Sacra que “intervenha no sentido de expurgar o reportório da muita escória que ainda contém”⁹⁸. No que toca aos textos utilizados nos cânticos “distinga-se o melhor possível lirismo religioso de sentimentalismo doentio [...] consultando para o efeito um perito na matéria”, aconselhando que se oriente “a poesia sacra pelas normas da admirável ‘Musicae Sacrae Disciplina’ de S. S. Pio XII”⁹⁹.

Quando a celebração litúrgica começou a ser cantada em português em vez do latim, sentiu-se uma grande decadência da música litúrgica. Uma vez que havia falta de cânticos em português, teve que se começar tudo de novo. Numa primeira fase, começaram por adaptar os textos a músicas profanas e a importar do estrangeiro. Num artigo de Manuel Faria publicado na *Nova Revista de Música Sacra*, este apresenta o estado da música litúrgica em Portugal depois do Concílio Vaticano II.

Lá que o culto divino está a ser gravemente profanado por os tais “saldos e retalhos” do mercado estrangeiro, com “adaptações apressadas” (eu diria “imbecis”) de beócios amadores – isso é muito verdade. Lá que as celebrações eucarísticas (e outras) transmitidas pelas diversas estações radiofónicas são uma vergonha para o país e um nojo para qualquer pessoa dotada de bom gosto – isso nada tem de exagerado, infelicissimamente [*sic*]. Lá que os diversos novos movimentos de apostolado (sobretudo os milhentos juvenis) parecem apostados numa concorrência tendente a ganhar o “óscar” da preversidade [*sic*] estética musical – prouvera Deus que assim não fosse! Mas, que tal aconteça por falta de produção musical adequada, isso é que é uma redonda falsidade¹⁰⁰.

⁹⁵ “A I Semana de Música Sacra de Braga”, *Diário do Minho*, Ano XLVIII, n.º 15042, 20 de janeiro de 1967, p. 3.

⁹⁶ *Id.*, p. 3

⁹⁷ “A I Semana de Música Sacra de Braga”, *Diário do Minho*, Ano XLVIII, n.º 15044, 22 de janeiro de 1967, p. 5.

⁹⁸ *Id.*, p. 5.

⁹⁹ *Id.*, p. 5.

¹⁰⁰ FARIA, Manuel (1972). “Música Sacra e Destemperos Publicitários”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano II, 1.ª série, n.º 6, p. 19.

Nesta última parte da citação, Manuel Faria afirmou que existe produção musical adequada, uma vez que ele próprio, bem como outros compositores, escreveram vários cânticos que seguem as normas propostas nos documentos pontifícios publicados, sendo dotados de qualidade estética. Contudo, com as novas mudanças, começaram a surgir cânticos nas igrejas que, de acordo com as suas características, não possuíam um mínimo de qualidade estética e é precisamente a essa questão que se refere.

O cântico em língua vernácula não foi logo visto com bons olhos por parte de vários compositores de música litúrgica. Isto deveu-se ao facto de diversos compositores terem iniciado uma composição de cânticos em massa, que não atendiam às normas estabelecidas nos vários documentos pontifícios. A Constituição Conciliar não obrigava a que a celebração litúrgica deixasse de ser em latim, uma vez que o uso da língua vernácula passou a ser permitido e não obrigatório. Por isso, Manuel Faria ainda ter levado algum tempo a “aceitar” compor cânticos em português. Não era do seu interesse que a música na celebração litúrgica perdesse qualidade, daí o seu receio. Numa entrevista dada pelo Pe. António Azevedo de Oliveira ao *Diário do Minho*, este recordou algumas conversas que teve com o Pe. Manuel Faria a propósito da música litúrgica, em que este transparecia o seu sofrimento por causa da degradação do canto popular litúrgico, devido às “influências estrangeiras na nossa música, ou mesmo de cá”¹⁰¹, principalmente depois do Concílio Vaticano II. Começaram a surgir vários compositores que se aproveitaram do facto da música litúrgica estar a passar por uma crise e começaram a compor também cânticos, de fraca qualidade, como esclareceu no seu artigo “Música Sacra na Constituição Conciliar”.

[...] a abertura ao vernáculo (como diz a moda) desencadeou um reventamento de génios musicais de geração espontânea, que é um louvar a Deus o monte de “obras primas” todos os dias a crescer para o “canto comunitário” (outra expressão da nova gíria)¹⁰².

Portador de um grande sentido humor, explica melhor as características dos cânticos compostos pelos compositores que, na sua opinião, surgiram de “geração espontânea”.

¹⁰¹ Disponível em <http://www.arquidiocese-braga.pt/media/contents_YFLFoz/IV_2016.11.17_net.pdf>, página consultada no dia 12 de novembro de 2017. Também em “Entrevista realizada ao Pe. António Azevedo de Oliveira”, *Manuel Faria: O Mestre da “Música Popular e Erudita”*, *Diário do Minho* (suplemento *Igreja Viva*), 17 de novembro de 2016, pp. 4-5.

¹⁰² FARIA, Manuel (1967). “Música Sacra na Constituição Conciliar”, *Cenáculo*, Braga: Cenáculo, p. 26.

É realmente difícil resistir à tentação de escrevinhar umas toadazinhas “muito simples” (claro – para o povo têm de ser “muito simples”...) com uma ou outra inflexão de sabor gregoriano a cocegar na outiva (claro – tem de ser “litúrgico”, tem de ser “modal”), fragmentozinhos de frases tristemente alinhavados ou colados a grude, desconexos sem princípio nem fim, e sobretudo sem ritmo nem a menor noção da verdadeira construção musical (claro: “basta a inspiração – então para que serve a inspiração?” E depois, “lá em casa todos gostaram tanto” – “foi um sucesso!”)¹⁰³.

Na sua visão, estes compositores “desdenhando a miséria caseira, vão buscar a de fora e ridicularizam-na, adaptando-lhe traduções de sua lavra [...]”¹⁰⁴. Manuel Faria temia as consequências de tudo isto, embora tenha mantido a sua determinação em continuar com a qualidade musical conhecida por todos, confidenciando o seguinte ao Pe. António Azevedo de Oliveira:

Nós precisamos de manter isto, precisamos de manter isto vivo, de contrapor esses senhores que tentam afogar-nos com coisas medíocres, contrapor-lhes músicas de valor, com textos de valor, etc¹⁰⁵.

Foi certamente pelos factos acima referidos que Manuel Faria decidiu compor e harmonizar cânticos e missas completas em português, que fossem acessíveis à maioria dos fiéis que ia à celebração litúrgica, dando o seu contributo prático para a renovação da música litúrgica em Portugal. Porém, chama novamente a atenção para a importância da dignidade da música.

Nem tudo serve para o Povo... Antes de mais nada, o povo não deve cantar o que calhar e ao calhar – nem tudo serve para o povo cantar. Nada se pode admitir na Igreja que seja menos digno da presença divina. Portanto, tudo o que seja de mau gosto, má forma ou má técnica tem de ser arredado da igreja para fora, se é que se lá deixou entrar, seja sob que pretexto for – Deus é Deus e com Deus não se brinca¹⁰⁶.

Mencionou também que a tarefa de escolha e composição dos cânticos não pode ser realizada por qualquer pessoa.

¹⁰³ FARIA, Manuel (1967). “Música Sacra na Constituição Conciliar”, *Cenáculo*, Braga: Cenáculo, p. 26.

¹⁰⁴ Id., p. 28.

¹⁰⁵ Disponível em <http://www.arquidiocese-braga.pt/media/contents_YFLFoz/IV_2016.11.17_net.pdf>, página consultada no dia 12 de novembro de 2017. Também em “Entrevista realizada ao Pe. António Azevedo de Oliveira”, *Manuel Faria: O Mestre da “Música Popular e Erudita”*, *Diário do Minho* (suplemento *Igreja Viva*), 17 de novembro de 2016, pp. 4-5.

¹⁰⁶ FARIA, Manuel (1967). “Música Sacra na Constituição Conciliar”, *Cenáculo*, Braga: Cenáculo, pp. 25-26.

Nem sequer nos podemos guiar pelo facto de o povo gostar ou não gostar delas, pois que, na sua ingenuidade, o povo facilmente se deixa enganar e perverter o seu gosto, como também é notório. Portanto, só artistas plenamente responsáveis, possuidores duma técnica segura, apoiada em madura experiência e claríssimo bom gosto poderão escolher ou compor os cânticos destinados ao povo. Verdade é que se admite e deseja até uma certa evolução na música popular – em arte, como em tudo o que é vivo, o que não evolui morre – mas devemos sempre estar atentos ao essencial e não nos deixarmos arrastar por extremismos revolucionários – evolução não é revolução¹⁰⁷.

Este era realmente um problema que o preocupava muito. Sendo por isso que tentou desencadear uma “revolução” da música sacra, pregando, participando em várias conferências e publicando em jornais e revistas sobre este assunto. Acabou por criar a *Nova Revista de Música Sacra*, que o ajudou nesta luta, tornando-se no seu maior legado¹⁰⁸. Numa entrevista dada à revista *Cenáculo*, Manuel Faria expôs as várias características dos cânticos publicados na *Nova Revista de Música Sacra*.

[...] o que publicamos na N. R. M. S. são melodias bem diferentes das usadas até aqui, tanto por sua cor modal como modulatória (tanto quanto o permite seu destino popular), revestidos de harmonias novas, por vezes bem finas até e com uma variedade rítmica que alterna livremente ritmos binários com ternários, e até, por vezes, irregulares. Só que tais características se não coadunam com a ignorância, a preguiça e a mediocridade...¹⁰⁹.

Todavia, tinha a plena consciência de que sozinho não iria conseguir vencer esta luta. Por isso, partilhou com vários dos seus alunos do Seminário, como Joaquim dos Santos, Azevedo de Oliveira, Miguel Carneiro ou Ferreira dos Santos, a sua intenção, com vista a que estes tivessem a mesma preocupação de levar música que fosse de boa qualidade para a Igreja. Estes cânticos ainda são ouvidos nas várias igrejas portuguesas hoje em dia¹¹⁰.

Visto que levanta dificuldade musicar as traduções portuguesas dos textos latinos, sem que isso não prejudicasse o rigor do conceito e a poesia rítmica da sua estrutura formal, era necessário encontrar outra solução para que o povo pudesse participar na celebração litúrgica. A única solução seria compor cânticos de raiz em

¹⁰⁷ FARIA, Manuel (1967). “Música Sacra na Constituição Conciliar”, *Cenáculo*, Braga: Cenáculo, p. 30.

¹⁰⁸ Entrevista dada por Cristina Faria in Leonor Barbosa Machado (2015). *A obra integral para canto e piano de Manuel Faria* (Dissertação de Mestrado em Performance Musical), Porto: Universidade Católica Portuguesa, p. 18.

¹⁰⁹ “Entrevista com o Maestro Manuel Faria” (1973). *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano III, 1.ª série, n.º 11, p. 20.

¹¹⁰ MELO, Leonor Barbosa (2015). *A obra integral para canto e piano de Manuel Faria* (Dissertação de Mestrado em Performance Musical), Porto: Universidade Católica Portuguesa, p. 26.

língua vernácula. É evidente que seria necessário tomar as devidas precauções para que não começassem a surgir cânticos fora dos padrões pretendidos pelo Concílio Vaticano II. A esta luz, para terminar a sessão solene de abertura da *I Semana Bracarense de Música Sacra* (1967), o Arcebispo Primaz D. Francisco Maria da Silva lembrou que é da responsabilidade “dos mestres musicar a língua vernácula, pois se estes não o fizerem aparecerão outros menos capazes a fazê-lo”¹¹¹.

O Pe. Manuel Faria defende que “o povo não deve monopolizar o canto”. No entanto também não concorda que o povo permaneça calado durante as celebrações litúrgicas, uma vez que o “coro popular é um instrumento litúrgico como a Schola e o órgão, que deve intervir musicalmente, segundo as ‘diversas circunstâncias’(...)”¹¹². Relembra o art.º 30 da Constituição Conciliar que especifica o que a assembleia de fiéis deve cantar, isto é, “as aclamações dos fiéis, as respostas, a salmódia [*sic*], as antífonas, os cânticos”¹¹³. Houve quem entendesse que participação ativa seria cantar em todos os momentos musicais da celebração litúrgica. Porém, sendo a participação ativa dos fiéis um dos principais objetivos a alcançar depois do Concílio Vaticano II, Manuel Faria refere que quem ouve também participa: “E quem disse que o ouvido não é um sentido eminentemente activo (‘fides ex auditu’)?”¹¹⁴, mostrando assim a sua posição relativamente a este assunto.

Durante o tempo que andou a percorrer o Minho como pregador, inspirou vários coros, que ainda hoje sobrevivem, com o intuito de levar música litúrgica que fosse de boa qualidade às paróquias onde trabalhava ou por onde passava. Desta maneira contribuiu para a reforma da música sacra portuguesa, incutindo sempre um espírito de renovação, uma vez que a música e tal como o próprio afirmava “antes de ser litúrgica tem de ser música”¹¹⁵. Para além disso, também criou cursos de órgão destinados a amadores dessas paróquias. Em 1979 realizou-se, entre muitos outros, sob a sua direção, bem como a de Mário Mateus, o I Curso de Formação de Regentes de Coros Amadores na Póvoa de Varzim. Manuel Faria teve a preocupação de compor cânticos que fossem acessíveis quer aos coros, quer à assembleia. Por isso, começou a compor cânticos em

¹¹¹ “Sessão solene de abertura da I Semana de Música Sacra de Braga”, *Diário do Minho*, Ano XLVIII, n.º 15038, 16 de janeiro de 1967, p. 4.

¹¹² FARIA, Manuel (1967). “Música Sacra na Constituição Conciliar”, *Cenáculo*, Braga: Cenáculo, p. 24.

¹¹³ Id., p. 27.

¹¹⁴ “Entrevista com o Maestro Manuel Faria” (1973). *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano III, 1.ª série, n.º 11, p. 19.

¹¹⁵ Disponível em

<http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&site=ic&show=0&peessoa_id=314&lang=PT>, página consultada no dia 14 de abril de 2016.

português, com melodias bem delineadas e de fácil assimilação, que depois ensinava nas paróquias por onde passava. Na sua agenda de 1938 escreveu uns tópicos sobre como ensinar o povo a cantar:

- I – Pregar-lhe o desejo da Igreja e mostrar-lhe o interesse espiritual da participação nos ofícios divinos;
- II – Ensinar ao princípio aquilo de que o povo mais gosta;
- III – Renovar lentamente o repertório e não lhe cortar de súbito os hábitos;
- IV – Paciência de Job¹¹⁶.

O Pe. Jorge Alves Barbosa, um dos alunos de Manuel Faria, mantendo sempre o contacto com ele, lembra-nos, numa entrevista dada¹¹⁷, que este compositor se sentia bem a ensinar as pessoas dessas paróquias a cantar e que isso o estimulava a trabalhar ainda mais. Afirma ainda que não se importava que as pessoas não tivessem uma boa voz ou até que desafinassem; o que realmente importava era que cantassem boa música. Na opinião do seu professor, era preferível uma boa música mal cantada, do que o contrário, sendo que a função da música litúrgica, como “parte integrante da Liturgia, [é a de] leva[r] o gosto e a palavra aonde por si só não conseguem chegar”.

Em 1981 escreveu um artigo intitulado “Os Coros Amadores na Actual Sociedade Portuguesa”, mencionando que houve o aparecimento de um grande número de coros amadores. Foi a partir de 1971 que surgiram os Encontros de Coros do Norte, sendo que os Encontros de Coros Paroquiais realizaram-se a partir de 1976. Manuel Faria colaborou na organização destes eventos que, segundo a sua opinião, “tiveram grande repercussão nos meios populares e artísticos”¹¹⁸. Na abertura das Semanas Santas em Vila Nova de Famalicão, em 1981, referiu, entre outros aspetos, que a fundação da *Nova Revista de Música Sacra* levou a que se organizasse vários encontros de coros, com o intuito destes interpretarem cânticos publicados nas revistas.

Na sequência da fundação da Nova Revista de Música Sacra (pedra angular da cruzada de renovação da música litúrgica), promovera-se uma espécie de festival de coros litúrgicos, na Igreja dos Congregados de Braga, durante os meses de Maio e Junho do

¹¹⁶ FARIA, Cristina (1998). *Manuel Ferreira de Faria: o homem e o sacerdote/o compositor e o pedagogo* (Tese de Mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal V. N. Famalicão, p. 30.

¹¹⁷ Entrevista dada pelo Padre Jorge Alves Barbosa in Leonor Barbosa Melo (2015). A obra integral para canto e piano de Manuel Faria (Dissertação de Mestrado em Performance Musical), Porto: Universidade Católica Portuguesa, p. 114; FARIA, Manuel (1971). “A função da Música Sacra”, *Nova Revista de Música Sacra*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano I, 1.ª série, n.º 2, p. 1.

¹¹⁸ FARIA, Manuel (1981). “Os Coros Amadores na Actual Sociedade Portuguesa”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano VIII, 2.ª série, n.º 18, p. 1.

ano de 1972, onde foram aparecendo uns 10 coros. Posteriormente começaram-se a organizar diversos Encontros por diferentes Arciprestados da Arquidiocese [...] Na mira de melhor dinamismo das diversas regiões da Arquidiocese nesta promoção da cultura popular pelo canto religioso, decidiu a Comissão Bracarense de Música Sacra organizar os Encontros em diversos centros periféricos, de colaboração com as entidades locais [...] Preocupação prioritária da Comissão é agora proporcionar aos milhares de coralistas meios de aperfeiçoamento espiritual e técnico, através de cursos e encontros de nova feição...¹¹⁹.

É indispensável lembrar a grande importância que Manuel Faria teve no Grupo Coral de Azurém. Segundo as informações dadas pelos elementos do coro, a sua contribuição, como Diretor Artístico, teve uma duração superior a 20 anos, isto é, até falecer. Tendo sido uma das figuras mais marcantes na evolução deste coro amador, foi considerado pertinente a realização de algumas entrevistas¹²⁰ a elementos que conviveram de perto com ele durante vários anos. Estas entrevistas têm como objetivo dar uma visão mais pessoal do mesmo, o conhecimento de algumas histórias que marcaram estes coralistas, o trabalho realizado enquanto diretor artístico, entre outros aspetos relevantes para este estudo. Numa das perguntas, os coralistas tiveram de o caracterizar. As respostas foram muito uniformes, referindo que era uma pessoa muito humilde, acessível e alegre. Como músico, tinha uma grande sensibilidade e, para além disso, foi considerado um grande maestro e compositor. Foi destacado como “o compositor do séc. XX na área da música sacra e da música popular”, segundo um dos coralistas entrevistados¹²¹. Uma vez que colaborou e conviveu tantos anos com este coro, foram vários os conhecimentos transmitidos aos seus coralistas. Mencionando, novamente, a sua sensibilidade, um dos coralistas frisou o seguinte:

[...] digamos que a sensibilidade que eu tenho, porque eu de música pouco sei, mas a sensibilidade, pelo menos, para transmitir às crianças aprendi precisamente com ele, porque há aquelas pessoas que são boas, que já nascem com aquele dom, com aquele talento. Eu, pronto, com o convívio dele, mesmo a dirigir um coro e tudo mais, certos pormenores de expressão que eu faço para as pessoas me entenderem aprendi com ele¹²².

¹¹⁹ FARIA, Cristina (1998). *Manuel Ferreira de Faria: o homem e o sacerdote/o compositor e o pedagogo* (Tese de Mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal V. N. Famalicão, p. 40.

¹²⁰ As entrevistas encontram-se no Anexo A. 2, pp. 122-127.

¹²¹ Consultar entrevista realizada a Manuel Eduardo, coralista do Grupo Coral de Azurém no Anexo A. 2. 1., p. 122.

¹²² Id., p. 123.

Como se pode verificar, tinha um talento natural para lidar com crianças, sendo que atualmente são vários os coralistas que ainda frequentam este coro, uma vez que o integraram ainda muito novas. Desta forma tiveram a oportunidade de conviver com Manuel Faria durante vários anos. Prova disso é o testemunho dado por Maria Fátima Soares, que entrou para o Grupo Coral de Azurém com apenas 7/8 anos.

Felizmente tive a oportunidade de conviver com ele e isso ajudou-nos muito. Ainda hoje gostamos de música e participamos e gostamos disto e acho que devemos tudo a ele, porque foi a nossa base¹²³.

É importante realçar que, de acordo com um dos elementos do coro, cerca de 90% do repertório que cantavam com Manuel Faria era da sua autoria e que gostavam dos seus cânticos. Ainda hoje têm muito repertório composto por ele¹²⁴. Para além de ensaiar os seus cânticos com o coro, também tinha a preocupação de incluir obras de outros compositores, como de Fernando Lopes-Graça. Foram vários os episódios que marcaram todos os coralistas que tiveram o privilégio de conviver com o seu diretor artístico, guardando com carinho e amizade todos os momentos partilhados com ele. De acordo com o testemunho de António Ribeiro Cardoso, Manuel Faria também “(...) gostava muito do Coro de Azurém, [era] a segunda família dele”¹²⁵. Numa conversa com o atual maestro deste coro, o Professor Adriano Gonçalves, este levantou outra questão pertinente. Referiu que, por vezes, está a ensaiar o coro e apercebe-se que nos cânticos da sua autoria não estão a cantar exatamente o que se encontra na partitura. Contudo, os seus coralistas afirmam com toda a certeza que foi assim que aprenderam com o compositor, soando bem da forma como dizem ter aprendido. Deduz-se que tenha feito algumas alterações aos seus cânticos durante os ensaios, embora estas não se encontrem publicadas.

A Igreja Católica alertou no art.º 112º da Constituição Conciliar que “aprova e aceita no culto divino todas as formas de verdadeira arte, desde que dotadas das qualidades requeridas”¹²⁶. Muitos foram os padres e compositores, quer portugueses, quer estrangeiros, de música sacra, que falaram sobre estética nas composições

¹²³ Consultar entrevista realizada a Maria Fátima Soares, coralista do Grupo Coral de Azurém. Anexo A. 2. 2., p. 126.

¹²⁴ Consultar entrevista realizada a António Cardoso Ribeiro, coralista do Grupo Coral de Azurém. Anexo A. 2. 3., p. 127.

¹²⁵ Id., pp. 126-127.

¹²⁶ Consultar Anexo C. 2., p. 166.

litúrgicas. O Pe. Manuel Luís, por exemplo, referindo-se a um dos três critérios para a escolha de cânticos para a celebração litúrgica – a qualidade da música – afirma que a música litúrgica de qualidade deve transmitir “uma mensagem estética carregada de beleza, capaz de suscitar em quem a ouve ou cante uma vibração afectiva”¹²⁷, ou seja, a música deve ter um mínimo de qualidade estética¹²⁸. Refere também que no processo de escolha de cânticos para a celebração litúrgica é importante “escolher em qualidade e em função da celebração e da Assembleia”¹²⁹. O Pe. Joaquim Gonçalves, numa homilia proferida sobre o canto litúrgico, intitulada “O Canto Litúrgico não é um canto qualquer”, reforça que a música litúrgica deve ter arte, daí o canto ter de possuir qualidade estética.

[...] o canto litúrgico não é um canto qualquer. Assim como o Presidente não pode pregar o que lhe apetece, mas o que o texto sagrado apresenta, também na Liturgia se deve usar o canto que a Igreja propõe, o que exige selecção, ensaio e piedade. É que o cântico litúrgico não é um apêndice, um anexo à celebração¹³⁰.

Mons. Luciano Migliavacca, Mestre de Capela da Catedral de Milão, discursou sobre a *Schola Cantorum* no 24º Congresso Nacional Italiano de Música Sacra na Sicília, em 1982. Entre outros aspetos relevantes, mencionou o seguinte a respeito da assembleia de fiéis e do coro:

Para animar e educar o Povo não deve dedignar-se de cantar também a uma voz cânticos populares, mas sempre de bom nível. Não descurem os cantores o cultivo da sua voz¹³¹.

Enquanto isso, Manuel Faria coloca a seguinte questão: “[...] deverá a música sacra revestir uma forma artística, ou serve qualquer, desde que se ajuste aos textos e aos ritos?” Respondeu à sua própria questão da seguinte maneira:

¹²⁷ SILVA, Rui Sousa (2007). *O Mistério de Cristo na Música Litúrgica Pós-conciliar – O caso português do Padre Manuel Luís*, Lisboa: Universidade Católica Editora. Dissertação de Mestrado orientada pelo Professor Doutor Nuno Brás da Silva Martins, p. 41.

¹²⁸ Id., p. 75.

¹²⁹ Id., p. 43.

¹³⁰ “Homilia de D. Joaquim Gonçalves sobre o Canto Litúrgico” (1982). *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano IX, 2.ª série, n.º 22, p. 2.

¹³¹ FARIA, Manuel (1982). “Um Congresso de Música Sacra, Hoje”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano IX, 2.ª série, n.º 24, p. 2.

A resposta está, mais uma vez, na natureza da música. Esta, mesmo quando não considerada expressamente como tal, foi sempre uma arte, pois de outro modo, como conseguiria ela exprimir os mais misteriosos afectos da alma humana, quais são os religiosos? [...] Portanto, ainda aqui a música é pelo menos subentendida como arte e não como prosaico utensílio de trabalho¹³².

Lembra também que “A Música Sacra antes de ser ‘sacra’ tem de ser ‘música’(...)”¹³³. Na *Nova Revista de Música Sacra* abordou a estética que a música litúrgica não poderia deixar de ter, caso contrário tornar-se-ia numa música banal, indigna de ser praticada nas igrejas.

Dest’arte, a nossa estética será a da “santidade e perfeição de forma”, rejeitando portanto tudo o que venha gafado de profanidade, ou viciado de insuficiência técnica. Assim também procuraremos evitar simples melodias sem acompanhamento, já que, por um lado os organistas o requerem, e por outro, assim melhor se destrinça a sua qualidade musical...¹³⁴.

No seu artigo “O Pensamento da Igreja” cita o art.º 124 da Constituição Conciliar, alertando, novamente, para que os responsáveis pela Igreja tenham em atenção as qualidades estéticas da música praticada.

Tenham os Bispos todo o cuidado em retirar da Casa de Deus e de outros lugares sagrados aquelas obras de arte que não se coadunam com a fé e os costumes e com a piedade cristã, ofendem o genuíno espírito religioso, são más na forma ou insuficientes, medíocres e falsas na expressão artística¹³⁵.

Portanto, de acordo com os testemunhos dos últimos compositores de música litúrgica e o que a Igreja pretende que seja cantado nas celebrações, segundo as normas estabelecidas na Constituição Conciliar, são cânticos simples, porém com qualidade musical, com vista a que toda a assembleia de fiéis pudesse participar.

Relativamente aos instrumentos que Manuel Faria considera que podem fazer parte de uma celebração litúrgica, rejeita completamente as guitarras, baterias, entre

¹³² FARIA, Manuel (1971). “A função da Música Sacra”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano I, 1.ª série, n.º 2, p. 2.

¹³³ FARIA, Manuel (1980). “Homilia da Missa do IV Encontro de Coros Paroquiais do Arciprestado de Famalicão”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano VII, 2.ª série, n.º 14, p. 3.

¹³⁴ FARIA, Manuel *et al.* (1971). “Porquê e para quê?”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano I, 1.ª série, n.º 1, p. 2.

¹³⁵ FARIA, Manuel (1976-7). “O Pensamento da Igreja sobre a sua música”, *Celebração Litúrgica*, Ano C, n.ºs 1 e 2, p. 13.

outros, dando a seguinte justificação: “Penso não ser de admitir, de face de seu inevitável carácter profano, pobreza amadorística, e dos mais recentes documentos da Igreja [...]”¹³⁶. Numa Homilia realizada na Missa do IV Encontro de Coros Paroquiais do Arciprestado de Famalicão, alertou também contra “[...] toda a música imbuída de profanidade, e os instrumentos que lhe são conaturais, quais são os dos conjuntos de jazz ou a eles semelhantes”¹³⁷. O instrumento permitido nas Igrejas, segundo o Concílio Vaticano II, é o órgão clássico ou de tubos. Todavia, sendo o órgão o instrumento permitido, existem também algumas regras a seguir relacionadas com os registos do órgão que não são admitidos, como o vibrato, por exemplo. Também há épocas do ano litúrgico, como o Advento ou a Quaresma, em que o uso do órgão é completamente proibido, bem como em todos os Ofícios e Missas de defuntos, à exceção da bênção eucarística. Manuel Faria lembra que o “harmonium” também é permitido, desde que a qualidade dos timbres, bem como o volume utilizado, corresponda ao uso sagrado. Advertiu para que os músicos que tocam os instrumentos que acabaram de ser referidos sejam “suficientemente peritos na arte de os tocar, ora no acompanhamento do canto e dos músicos, ora no manejar belamente o órgão a solo (...)”¹³⁸ e que se dê a “devida atenção ao problema dos organistas, impedindo os ineptos e encorajando os aptos a estudar”¹³⁹. Portanto, a escolha dos instrumentos para o culto cristão, bem como a seleção dos organistas tem que ser feita com muita consciência.

¹³⁶ “Entrevista com o Maestro Manuel Faria” (1973). *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano III, 1.ª série, n.º 11, p. 19.

¹³⁷ FÁRIA, Manuel (1980). “Homilia da Missa do IV Encontro de Coros Paroquiais do Arciprestado de Famalicão”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano VII, 2.ª série, n.º 14, p. 3.

¹³⁸ FÁRIA, Manuel (1980). “O órgão na celebração litúrgica”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano VII, 2.ª série, n.º 16, p. 3.

¹³⁹ “I Semana de Música Sacra de Braga”, *Diário do Minho*, Ano XLVIII, n.º 15044, 22 de janeiro de 1967, p. 5.

II. 2. OBRA MUSICAL DEVOCIONAL/LITÚRGICA

O catálogo mais completo e recente que temos da obra de Manuel Faria foi elaborado pelo investigador Paulo Bernardino. Para além deste catálogo, ainda existe o de Cristina Faria incluído na sua tese já acima referida (1992). Antes disso, José Fernandes da Silva, aluno de Manuel Faria, incluiu um catálogo provisório da sua obra na *Nova Revista de Música Sacra*, em 1983, ano da morte do compositor¹⁴⁰.

Uma das palavras-chave para definir a obra de Manuel Faria é o contraste, presente entre os estilos das suas obras, bem como nas estruturas internas da sua obra. No caso dos cânticos compostos para que a maioria dos fiéis que frequenta a celebração litúrgica os possa cantar, também se verifica um contraste entre a linha melódica, normalmente muito simples, e a harmonia, mais trabalhada e complexa. Com isto, quis que a sua música fosse um ponto de encontro, isto é, um confronto entre a música popular, devido à simplicidade melódica, e a música erudita, por causa da complexidade harmónica¹⁴¹. Chega a usar mesmo temas de música popular na sua música sacra, como é o caso da Missa em Honra a Nossa Senhora do Sameiro em que utilizou constantemente o tema da canção popular “No alto daquela serra”. Manuel Faria procurou inovar através das harmonizações que incluía nos cânticos. Para além de harmonizar os seus próprios cânticos, também harmonizava os de outros compositores.

A obra litúrgica deste compositor é vasta, desde cânticos simples, acessíveis a toda a assembleia de fiéis, às missas com uma maior complexidade. De seguida vão ser destacadas três colectâneas de cânticos, uma vez que, nos dois primeiros casos, publicadas nos anos 40, e a terceira nos anos 50, contêm cânticos em língua vernácula, seguindo as normas da Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* de Pio XII. De destacar que ainda não existiam cânticos em língua vernácula para a celebração litúrgica, uma vez que não eram permitidos, sendo estas colectâneas de cânticos destinadas às devoções. A primeira publicação, *Cânticos da Juventude*¹⁴², é de 1947. Segundo o Pe. José Fernandes da Silva, no seu catálogo provisório incluído na *Nova Revista de Música*

¹⁴⁰ SILVA, José Fernandes da (1983). “Catálogo Musical Provisório das Obras de M. Faria”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano X, 2.ª série, nºs 27 e 28, pp. 8-12.

¹⁴¹ MELO, Leonor Barbosa (2015). *A obra integral para canto e piano de Manuel Faria* (Dissertação de Mestrado em Performance Musical), Porto: Universidade Católica Portuguesa, p. 31.

¹⁴² FARIA, Manuel (1947). *Cânticos da Juventude* para voz e harmónio, Braga: Edição do Autor.

Sacra, estes cânticos foram compostos em 1936¹⁴³. Contudo, de acordo com as informações dadas por Francisco Faria também na *Nova Revista de Música Sacra*¹⁴⁴, não foram todos compostos no mesmo ano. Esta publicação tem no total 32 cânticos para 2 vozes iguais e harmónio, estando dividida em quatro fascículos: I. A Nossa Senhora; II. Ao Coração de Jesus; III. Ao Santíssimo Sacramento; IV. Cânticos populares ao Menino Jesus e para outras devoções. Cerca de uma terça parte foi composta antes de ir estudar para Roma, a outra terça enquanto esteve a estudar em Roma e, por fim, os restantes cânticos foram compostos já em Portugal, após o seu regresso. No ano seguinte, em 1948, foram publicados treze cânticos numa colectânea intitulada *Florinhas do Campo (Cânticos para o mês de Maria)*¹⁴⁵ para 1/2/3 vozes iguais e órgão. Nestes cânticos encontra-se a alternância entre a assembleia e o coro, sendo que o coro canta as estrofes e a assembleia canta o refrão, em vozes paralelas, assinalado com a palavra “coro”. São várias as obras instrumentais de Manuel Faria que contêm comentários que nos dão pistas sobre as intenções do compositor. Nas *Florinhas do Campo*, o compositor também incluiu várias indicações de andamento e carácter que facilitam a interpretação dos cânticos por parte do coro e assembleia. Nas três figuras seguintes vão ser apresentados exemplos destas indicações de carácter e andamento. Na Fig. 2 podemos observar a indicação que o compositor incluiu no início do cântico n.º 3, “Ave, Maria”¹⁴⁶, destinada ao coro.



Fig. 2: cc. 1-4 de “Ave Maria” das *Florinhas do Campo (Cânticos para o mês de Maria)*.

¹⁴³ SILVA, José Fernandes da (1983). “Catálogo Musical Provisório das Obras de M. Faria”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano X, 2.ª série, n.ºs 27 e 28, p. 9.

¹⁴⁴ FARIA, Francisco (1983). “A Música de Manuel Faria: A Fidelidade ao Espírito”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano X, 2.ª série, n.ºs 27 e 28, p. 3.

¹⁴⁵ FARIA, Manuel (1948). *Florinhas do Campo (Cânticos para o mês de Maria)*, Braga: Tipografia “Missões Franciscanas”.

¹⁴⁶ FARIA, Manuel (1948). “Ave Maria”, *Florinhas do Campo (Cânticos para o mês de Maria)*, Braga: Tipografia “Missões Franciscanas”, pp. 2-3.

No cântico n.º 6, “À Senhora do Carmo”¹⁴⁷ observemos o contraste existente entre a estrofe e o refrão que, aliás, é muito recorrente nos seus cânticos. Na Fig. 3 surge a indicação *Andantino e com muita leveza* para o coro. Esta contrasta com a indicação que o compositor nos faculta, desta vez para a assembleia, na Fig. 4, *Ao sabor popular, mas sem arrastar*, uma vez que geralmente há uma grande tendência por parte da assembleia a atrasar o andamento do cântico. Com a indicação *Ao sabor popular* apercebemo-nos que se refere a um andamento mais moderado, uma vez que é cantado pela assembleia. No início do excerto surge a indicação “Coro”, que se refere ao refrão também cantado pela assembleia.

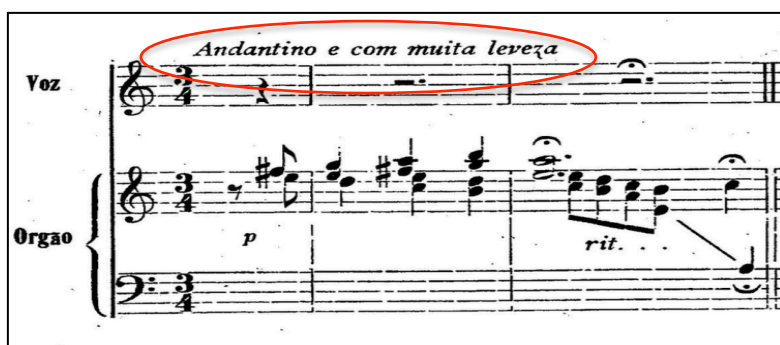


Fig. 3: cc. 1-3 de “À Senhora do Carmo” das *Florinhas do Campo* (Cânticos para o mês de Maria).

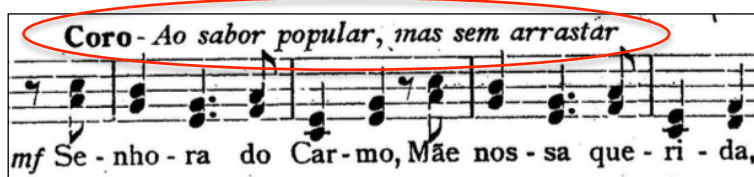


Fig. 4: cc. 19-22 de “À Senhora do Carmo” das *Florinhas do Campo* (Cânticos para o mês de Maria).

Relativamente à harmonia executada pelo órgão, a escrita é mais complexa quando comparada com a melodia, característica comum na maior parte dos cânticos da autoria deste compositor. De forma geral tentou que a harmonia dobrasse as notas da melodia, mesmo quando esta é cantada em terceiras paralelas, auxiliando, assim, quer a assembleia, quer o coro. No restante acompanhamento organístico, Manuel Faria teve a

¹⁴⁷ FARIA, Manuel (1948). “À Senhora do Carmo”, *Florinhas do Campo* (Cânticos para o mês de Maria), Braga: Tipografia “Missões Franciscanas”, pp. 6-7.

oportunidade de enriquecer os cânticos com harmonias cheias de dissonâncias, resultando em acordes imprevisíveis. Para terminar, resta referir a terceira colectânea de cânticos, *Novos Cânticos*¹⁴⁸, publicada em 1953, para 1/2/3 vozes e órgão. Esta colectânea conta com 16 cânticos, dos quais 12 estão em língua vernácula e 4 em latim. Nestes cânticos, Manuel Faria recorre, mais uma vez, à escrita a uma só voz ou em vozes paralelas. As melodias, de fácil assimilação por parte da assembleia, contrastam, uma vez mais, com as harmonias mais complexas. À semelhança da colectânea abordada anteriormente, o acompanhamento existente nestes cânticos também dobra as notas da melodia. Contudo, em diversos cânticos, a harmonia não dobra sempre a melodia e quando dobra, as notas podem não estar na voz mais aguda, ao contrário do que acontece nos cânticos da colectânea *Florinhas do Campo*.

Francisco Faria elogiou os cânticos do seu irmão num dos números duplos da *Nova Revista de Música Sacra*, caracterizando-os de uma forma muito positiva.

[...] é ornada de santidade, da mais exigente perfeição de forma, apropriada ao carácter de cada acto a que se destina, acessível ao povo que é convidado a cantá-la para, através do canto, participar activamente com mais gosto e maior fruto nas várias acções sagradas; porque está na linha do canto popular, litúrgico e religioso – é criada e vivida no ambiente cultural específico do povo que forma as assembleias a que foi destinada¹⁴⁹.

Os *Vinte Cânticos para a Missa*¹⁵⁰, publicados em 1970, foi uma das primeiras colectâneas com cânticos compostos em língua vernácula para a celebração litúrgica em português, escritos para duas vozes iguais e órgão¹⁵¹, com letra do Pe. Joaquim Alves. Pode ser considerada uma resposta ao Concílio Vaticano II, na medida em que segue as normas estabelecidas no mesmo, isto é, composições em língua vernácula que se aproximam do gosto popular, daí terem sido bem recebidas. Uma vez que não havia cânticos publicados de grande qualidade, nem revistas que publicassem cânticos de forma periódica que pudessem ser cantados nas várias igrejas portuguesas, esta

¹⁴⁸ FARIA, Manuel (1953). *Novos Cânticos*, Braga: Tipografia “Missões Franciscanas”.

¹⁴⁹ FARIA, Francisco (1983). “A Música de Manuel Faria: A Fidelidade ao Espírito”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano X, 2.ª série, n.ºs 27 e 28, p. 4.

¹⁵⁰ FARIA, Manuel (1970). *Vinte Cânticos para a Missa*, Braga.

¹⁵¹ FARIA, Cristina (1998). *Manuel Ferreira de Faria: o homem e o sacerdote/o compositor e o pedagogo* (Tese de Mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal V. N. Famalicão, p. 149. Também disponível em <<https://www.meloteca.com/eclesiasticas-manuel-faria.htm>>, página consultada no dia 6 de outubro de 2017.

colectânea de cânticos é importante no panorama da música litúrgica em Portugal, na medida em que veio preencher uma grande lacuna que havia no nosso país¹⁵².

Após a publicação dos cânticos anteriormente referidos, a *Nova Revista de Música Sacra* tornou-se uma fonte indispensável, uma vez que acabou por “fornecer” periodicamente vários cânticos litúrgicos para serem cantados nas nossas igrejas. Nela podemos encontrar vários cânticos da autoria de Manuel Faria, bem como de outros compositores litúrgicos portugueses, tendo sido compostos com o intuito de incutir um espírito de renovação na música que se cantava nas igrejas. Os cânticos da sua autoria apresentam características que os transformam em cânticos de fácil aprendizagem, tanto para a assembleia, bem como para os coros amadores que cantam nas celebrações litúrgicas. Todos eles revelam dois aspetos em comum e tão característicos da sua obra: uma melodia simples acompanhada de uma harmonia mais complexa. Estas duas características devem-se muito aos meios que encontrava nas paróquias por onde passava, uma vez que as pessoas que integravam os coros não possuíam conhecimentos musicais. As melodias tinham de “entrar facilmente no ouvido”, enquanto o organista tinha conhecimentos musicais para saber tocar, por isso encontramos harmonizações bastante difíceis nalguns cânticos. Numa carta enviada a Francisco Faria em 1956, escreve o seguinte:

Lancei de mim toda a preocupação crítica e fiz a música como ela me vinha à ideia, de modo a poder ser cantada por quemquer [*sic*], sobretudo no que respeita à melodia. Só não sou capaz de lançar desleixada a harmonia. Aí é que, na verdade me fere a facilidade banal. Mesmo assim não procurei a modernice como modernice, senão que, onde me sabe um acorde de velhíssima e nunca demais usadíssima consonância, fica mesmo¹⁵³.

Em 1970, com vista a continuar a já referida renovação, compôs a sua primeira missa em português – a *Missa Popular em honra de São Francisco de Assis* para voz a uníssono e órgão. Não foi a primeira missa composta em português, embora tenha sido uma das primeiras¹⁵⁴. Esta composição, apenas a uma voz, é acessível a toda a assembleia, podendo ser cantada por dois grupos de forma alternada. A melodia é muito

¹⁵² Pe. Jorge Alves Barbosa in Manuel Faria (1970). *Vinte Cânticos para a Missa*, Braga.

¹⁵³ FARIA, Cristina (1998). *Manuel Ferreira de Faria: o homem e o sacerdote/o compositor e o pedagogo* (Tese de Mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal V. N. Famalicão, pp. 28-29.

¹⁵⁴ A *Missa em honra de Santa Luzia* da autoria do Pe. Manuel de Faria Borda, publicada em 1966, foi a primeira missa composta em língua vernácula.

simples, fácil de decorar e de reproduzir, sendo que encaixa na perfeição com o texto. A parte mais sofisticada da missa cabe ao acompanhamento que é feito pelo órgão¹⁵⁵. No total, Manuel Faria compôs doze missas: dez em latim e duas em língua vernácula, a missa já mencionada, *Missa Popular em honra de São Francisco de Assis*, e a *Missa em honra de S. Jorge*, originalmente escrita para duas vozes e instrumentos de banda ou órgão. O que a maioria das suas missas têm em comum é a simplicidade de escrita pensada principalmente para os coros amadores, para que estes pudessem dialogar com a assembleia. Por via de exemplo, a *Missa em honra de Nossa Senhora da Conceição*, composta em 1957, para duas vozes iguais e órgão, apesar de ter sido composta em latim, foi pensada sobretudo nos coros amadores das aldeias. No catálogo provisório do Pe. José Fernandes da Silva, a Missa referida surge com uma designação diferente – *Missa Fácil*¹⁵⁶, que só pelo nome sugere o nível de dificuldade da mesma.

¹⁵⁵ FARIA, Francisco (1983). “A Música de Manuel Faria: A Fidelidade ao Espírito”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano X, 2.ª série, n.ºs 27 e 28, p. 5.

¹⁵⁶ SILVA, José Fernandes da (1983). “Catálogo Musical Provisório das Obras de M. Faria”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano X, 2.ª série, n.ºs 27 e 28, p. 10.

II. 3. OBRA LITERÁRIA

Para além da sua atividade como sacerdote e compositor, Manuel Faria também publicou vários trabalhos literários, em que uma grande parte pode ser encontrada na *Nova Revista de Música Sacra*. Participou em conferências e colóquios (existem conferências publicadas), colaborou na *Enciclopédia Verbo*, nas revistas *Theologica*, *Resistência*, *Arte Musical*, *Revista Renascença*, *Autores* e *Cenáculo*, bem como nos seguintes jornais/periódicos: *Diário do Minho*, *Correio do Minho*, *O Nabão*, *A Tribuna*, *O Mensageiro*, *A Folha* e *Novidades*, onde foram publicados vários dos seus trabalhos de crítica musical.

O Pe. Jorge Alves Barbosa, na entrevista dada, também aborda um pouco o tipo de escrita de Manuel Faria.

[...] para além de escrever bem e por vezes com grande erudição, nem sempre aprofundava os assuntos como hoje em dia se exige, limitando-se ao que se chamaria um nível de divulgação, já que ele escrevia essencialmente para o Jornal, para a Rádio e para uma ou outra revista de âmbito local¹⁵⁷.

É de referir que apenas vai ser mencionada a obra literária relativa ao tema desta dissertação. Neste sentido, podemos enumerar os seguintes trabalhos literários: “Uma Schola-Cantorum Portuguesa” (publicado na revista *Cenáculo*, em 1947/48), “O Canto Gregoriano na Composição Sacra” (publicado na revista *Liturgia*, em 1950), “As Academias de Santa Cecília” (publicado na revista *Cenáculo*, em 1950/51), “O ‘Motu Proprio’ de S. Pio X e a Música Moderna” (publicado na revista *Theologica*, em 1958), “La Musica Religiosa in Portugallo” (publicado no *Bolletino do Pontificio Istituto di Musica Sacra*, em 1961), “Para onde Caminha a Música” (publicado na revista *Cenáculo*, em 1965), “Música Sacra na Constituição Conciliar” (publicado na revista *Cenáculo*, em 1967), “A Música Sacra do Padre Tomaz Borba – no Centenário do seu Nascimento” (publicado na revista *Cenáculo*, em 1968/69), “O Pensamento da Igreja a Respeito da Sua Música” (publicado na revista *Celebração Litúrgica*, em 1976/77) e “O Espólio Musical do Pequeno Seminário de N^a Sr^a da Oliveira” (publicado nas *Atas do Congresso Histórico de Guimarães e Sua Colegiada*, em 1981).

¹⁵⁷ Consultar entrevista realizada ao Pe. Jorge Alves Barbosa no Anexo A. 1., p. 107.

Há um vastíssimo conjunto de artigos da sua autoria na *Nova Revista de Música Sacra*, onde opinou acerca de vários assuntos relativos ao estado atual da música sacra sobretudo em Portugal. Os textos a seguir referenciados seguem uma ordem cronológica:

1.^a série da *Nova Revista de Música Sacra*

- “A função da Música Sacra” (*NRMS* n.º 2, 1971, pp. 1-2);
- “Breve comentário ao último discurso do Santo Padre sobre a Música Sacra” (*NRMS* n.º 3, 1971, p. 2);
- “Folclore Religioso” (*NRMS* n.º 6, 1972, pp. 2 e 19);
- “Música Sacra e Destemperos Publicitários” (*NRMS* n.º 6, 1972, pp. 19-20);
- “Ignorância Atrevida (sobre a história da música portuguesa)” (*NRMS* n.º 7, 1972, pp. 19-20);
- “A Música Religiosa de Frederico de Freitas” (*NRMS* n.ºs 9 e 10, 1973, pp. 1, 2 e 35).

2.^a série da *Nova Revista de Música Sacra*

- “A Solitude de um Prelado” (*NRMS* n.º 2, 1977, pp. 1-2);
- “Para Compositores de Música Sacra” (*NRMS* n.º 2, 1977, pp. 19-20);
- “Mais uma palavra do Santo Padre” (*NRMS* n.º 4, 1977, pp. 1 e 19);
- “A Herança dos Maiores – Padre Benjamin de Oliveira Salgado” (*NRMS* n.º 5, 1978, pp. 1-2);
- “Homilia da Missa do IV Encontro de Coros Paroquiais do Arciprestado de Famalicão” (*NRMS* n.º 14, 1980, pp. 2-3);
- “O órgão na celebração litúrgica” (*NRMS* n.º 16, 1980, pp. 2-4);
- “Os Coros Amadores na Actual Sociedade Portuguesa” (*NRMS* n.º 18, 1981, pp. 1-2);

- “A Música Sacra na Visita de S:S: João Paulo II a Portugal” (*NRMS* n.º 22, 1982, pp. 3-4);
- “Um congresso de Música Sacra, hoje: a Música Sacra na Sicília; os ministros da Celebração” (*NRMS* n.º 24, 1982, pp. 1-2).

Capítulo III

Análise de cânticos da autoria de Manuel Faria

III. 1. CONTEXTUALIZAÇÃO, ESTRATÉGIAS, CARACTERÍSTICAS GERAIS

Aí tens os “Novos Cânticos”. Alguns, talvez já os conheças. O povo já os canta por aí. Foi para o povo que os compuz [*sic*]. Entendo-me bem com ele, e ele comigo. Alguns (uns três ou quatro) são para ti, que gostas dumas coisas mais complexas, mais engravatadas. Tens achado os meus acompanhamentos difíceis, arrevezados - e alguns cânticos também. Mas, olha que nem por isso. O que estão é um pouco fora dos teus hábitos, da tua rotina; - e não te parece que é tempo de te sacudires e olhares para a frente? Vais ouvir os críticos [*sic*] saudosistas gritar que sou complicado e falho de melodia; e os ultramodernos, que sou fácil e teatral(!) - Deixa-os lá, que eu também deixo...¹⁵⁸.

Antes do Concílio Vaticano II (1965) já tinha sido dada uma grande importância aos cânticos populares, uma vez que incentivavam a uma participação mais ativa por parte da assembleia, na medida em que eram mais simples e acessíveis. Contudo, apesar dos cânticos terem começado a ser compostos em língua vernácula, não eram permitidos na celebração litúrgica, apenas nas devoções.

Com o Concílio Vaticano II e a permissão da utilização da língua vernácula na celebração litúrgica surgiu um problema. Portugal, bem como outros países, não tinha um repertório em língua vernácula, isto é, cânticos que pudessem ser cantados na celebração litúrgica. Os únicos cânticos que havia em português eram destinados às devoções: ao Santíssimo Sacramento, ao Sagrado Coração de Jesus e à Virgem Maria. Segundo o Pe. Jorge Alves Barbosa, era deste repertório destinado às devoções que eram retirados cânticos para a celebração litúrgica das festas, mais especificamente, um hino para a Entrada, um cântico de contemplação e adoração eucarística para comunhão, entre outros¹⁵⁹. Teve que se proceder à composição de um novo repertório de música litúrgica em língua vernácula. Foi então que surgiram as primeiras experiências neste campo, resultando no aparecimento de algumas colectâneas com salmos e cânticos, cantados em forma estrófica. Por exemplo, o Pe. Manuel Luís começou a musicar salmos, enquanto Manuel Faria também teve as suas experiências no que toca à composição de cânticos em língua vernácula, com o fasciculom *Três Salmos* e um *Magnificat* versificados por António de Castro Xavier Monteiro que, segundo o Pe.

¹⁵⁸ FARIA, Manuel (1953). *Novos Cânticos*, Braga: Tipografia “Missões Franciscanas”, p. 2.

¹⁵⁹ Consultar entrevista realizada ao Pe. Jorge Alves Barbosa no Anexo A. 1., p. 114.

Jorge Alves Barbosa, “se cantavam por aí com assinalável êxito”, seguindo as normas da Constituição Conciliar no que toca à utilização de textos de inspiração bíblica¹⁶⁰. Relativamente a colectâneas de cânticos em vernáculo para a celebração litúrgica, Manuel Faria também deu o seu contributo com os *Vinte Cânticos para a Missa*.

Com o Próprio da Missa já em vernáculo, era necessário também que os compositores comessem a compor a música do Ordinário em língua vernácula. Como já foi referido, a primeira missa em português é de Manuel Borda (1966). Manuel Faria compôs apenas duas missas em vernáculo. A primeira é a *Missa Popular em honra de São Francisco de Assis* (1970) que, depois de algumas conversas com o Pe. Jorge Alves Barbosa, este referiu que Manuel Faria a compôs contrariado. De forma a ironizar com a situação decidiu dedicá-la a São Francisco de Assis devido à pobreza a que a música sacra tinha chegado. No entanto não tinha nada contra o uso da língua vernácula na celebração litúrgica, só não estava de acordo com o modo como as normas estabelecidas pelo Concílio Vaticano II foram interpretadas por diversos compositores, levando assim a que a música sacra perdesse grande parte das qualidades que outrora tivera. Na sua renovação pretendia que o novo repertório seguisse as normas propostas pelo Concílio, embora tivesse de continuar a ter qualidade musical. A segunda Missa em vernáculo, que acabou por ser a última de todas as missas que compôs, é a *Missa em honra de São Jorge*. São de lembrar, também, os *27 Responsórios para a Semana Santa*, usados para a celebração litúrgica da Sé de Braga.

Será fundamental estudar as principais características que mudaram nos cânticos de Manuel Faria depois da conclusão do Concílio Vaticano II em 1965. A principal mudança, sem dúvida, é a utilização da língua portuguesa nos cânticos, favorecendo, desta forma, a participação ativa. Este conceito de “participação ativa” surge várias vezes na Constituição Conciliar, embora não seja completamente novo. Encontramos uma referência a este conceito, por exemplo, na introdução do documento pontifício de Pio X:

Sendo de facto nosso vivíssimo desejo que o espírito cristão refloresça em tudo e se mantenha em todos os fiéis, é necessário prover antes de mais nada à santidade e dignidade do templo, onde os fiéis se reúnem precisamente para haurirem esse espírito da sua primária e indispensável fonte: a participação activa nos sacrossantos mistérios e na oração pública e solene da Igreja¹⁶¹.

¹⁶⁰ Consultar entrevista realizada ao Pe. Jorge Alves Barbosa no Anexo A. 1., p. 115.

¹⁶¹ Disponível em <http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini.html>, página consultada no dia 24 de julho de 2017.

A música sacra foi considerada uma das alternativas para ajudar a fomentar a participação ativa da assembleia de fiéis. Todavia, no Concílio Vaticano II foi dada uma atenção mais especial à participação ativa, em que o canto da assembleia, bem como do coro, é um elemento que faz parte da celebração litúrgica, como podemos constatar na Constituição Conciliar, no art.º 33: “[...] na Liturgia Deus fala ao seu povo, e Cristo continua a anunciar o Evangelho. Por seu lado, o povo responde a Deus com os cânticos e as orações”.

Manuel Faria, no seu artigo “Música Sacra na Constituição Conciliar”, publicada em 1967, dá-nos o seu ponto de vista relativamente no que diz respeito a cantar em português na celebração litúrgica. Com uma breve leitura apercebemo-nos que não estava de acordo com essa nova norma. Para ele, o Canto Gregoriano era sinónimo de música sacra com qualidade. Porém afirma que “não é possível conseguir um novo canto gregoriano para o texto vernáculo”¹⁶², uma vez que seria difícil conservar “o rigor do conceito e a poesia rítmica da sua fisionomia formal”¹⁶³. Continua a opinar, mencionando que “texto e música têm de se integrar numa só realidade, numa pura melodia”¹⁶⁴, tarefa que seria um desafio para os tradutores dos textos latinos. Pelos motivos anteriormente apontados por este compositor, uma tradução dos textos latinos do Canto Gregoriano para português não seria uma solução. Como já foi referido, seria necessário criar um repertório completamente novo que seguissem as regras afirmadas nos documentos pontifícios, sendo que apenas os “artistas plenamente responsáveis, possuidores duma técnica segura, apoiada em madura experiência e claríssimo bom gosto poderão escolher ou compor os cânticos destinados ao povo”¹⁶⁵, isto é, o novo repertório que seria incluído na celebração litúrgica.

Outra das mudanças que houve com o Concílio está relacionada com a dimensão bíblica dos cânticos, isto é, no que diz respeito quer ao uso dos textos bíblicos, quer aos textos musicados, incluindo os poéticos, que teriam de ter inspiração bíblica. Neste ponto, Manuel Faria preferia a utilização de poemas de composição original, isto é, a composição de cânticos estróficos (refrão e estrofes), ao contrário do que outros compositores, seus contemporâneos, faziam, como será abordado de seguida. Vários dos textos poéticos musicados nos seus cânticos são da autoria do Pe. Joaquim Alves¹⁶⁶.

¹⁶² FARIA, Manuel (1967). “Música Sacra na Constituição Conciliar”, *Cenáculo*, Braga: Cenáculo, p. 27.

¹⁶³ Id., pp. 27-28.

¹⁶⁴ Id., p. 28.

¹⁶⁵ Id., 30.

¹⁶⁶ Consultar entrevista realizada ao Pe. Jorge Alves Barbosa no Anexo A. 1., p. 117.

Desta colaboração resultou a colectânea *Vinte Cânticos para a Missa*, diversos cânticos da colectânea *Novos Cânticos*, bem como outros incluídos na *Nova Revista de Música Sacra*. Criticou o modo como os compositores começaram a insistir neste ponto, denominando-o de “salmite”¹⁶⁷. Seguindo à risca a orientação relativa à inspiração bíblica proposta pelo Concílio Vaticano II, os compositores começaram a musicar os Salmos, recorrendo à utilização dos referidos salmos e versículos da bíblia (refrão e versículos). A crítica de Manuel Faria não está relacionada com o Salmo Responsorial em si, mas com o facto dos compositores musicarem cânticos para vários pontos da celebração litúrgica da mesma forma como musicam os Salmos Responsorais.

O Salmo Responsorial está dividido em duas partes: a antífona, cantada pelo coro e assembleia, e o recitativo que, pela relativa dificuldade e grande variedade (de salmos responsorais cantados ao longo do ano litúrgico), teria de ser feita por um solista. No artigo “A Música Sacra na Constituição Conciliar”, dá-nos a sua concepção do que deveria ser uma celebração popular, que na Instrução *Musicam Sacram* surge como celebração solenizada:

Missa rezada com cânticos apropriados às suas diversas partes intercalares. Basta que para tal consigamos poesia própria com música ao gosto popular sim, mas de indispensável nível artístico, que não seja indigna do Deus que adoramos e amamos¹⁶⁸.

Depois da realização do Concílio era fundamental que fosse dado destaque à participação ativa da assembleia de fiéis, como já foi referido anteriormente. Sendo assim, seria necessário compor melodias acessíveis para que a assembleia pudesse participar de forma mais ativa na celebração litúrgica. Manuel Faria não teve dificuldade em escrever os *Vinte Cânticos para a Missa*, entre outros, visto que já tinha composto vários cânticos em vernáculo incluídos em colectâneas como as *Florinhas do Campo*, *Novos Cânticos* e *Cânticos da Juventude*. Neste capítulo vamos ter a oportunidade de estudar mais a pormenor uma selecção de cânticos destas colectâneas e observar que o nível de dificuldade encontrado não é diferente dos cânticos compostos após o Concílio, uma vez que o compositor procurou seguir as normas propostas por Pio XII na Encíclica *Musicae Sacrae Disciplinae*, no que diz respeito à abertura ao uso da língua vernácula bem como a cânticos de sabor popular. Isto leva-nos a pensar que

¹⁶⁷ FARIA, Manuel (1967). “Música Sacra na Constituição Conciliar”, *Cenáculo*, Braga: Cenáculo, p. 30.

¹⁶⁸ Id., p. 31.

concordava com esta norma ditada pelo Papa Pio XII. Contudo não a apoiava incondicionalmente, uma vez que levou ao afastamento dos melhores coros das Igrejas, consequentemente à decadência do nível de qualidade da música sacra¹⁶⁹. Teve que renunciar à qualidade da música sacra que conhecera e praticara anteriormente para começar a compor cânticos cujas características os tornassem acessíveis quer à assembleia de fiéis, quer aos coros amadores.

Com o Concílio, a participação do Coro ou *Schola Cantorum* sofreu modificações, uma vez que perdeu o destaque que tinha para começar a servir de apoio à assembleia que se encontra na celebração litúrgica ou para estar em diálogo com ela, havendo algumas exceções em que o coro poderia cantar sozinho. Segundo o Pe. Jorge Alves Barbosa, Manuel Faria valorizava o papel do Coro como apoio e em diálogo com a assembleia de fiéis, como fora recomendado. Propôs também que o coro interviesse sozinho em certos pontos da celebração litúrgica para que a assembleia pudesse estar mais concentrada em momentos que requerem mais reflexão, como é o caso do Ofertório e da Ação de Graças. Nestes momentos de maior reflexão optava por incluir obras de compositores como Beethoven e Bach, adaptados e transcritos para coro. Numa primeira fase foram escritos para vozes iguais para o Coro do Seminário, com quem trabalhava mais e, depois, a vozes mistas, tendo sido publicados na *Nova Revista de Música Sacra*¹⁷⁰.

Um dos elementos que surgiu completamente novo na celebração litúrgica foi o Salmo Responsorial, já referido. Porém, é importante acrescentar o testemunho do Pe. Jorge Alves Barbosa quando refere, na entrevista dada, que “o Salmo Responsorial não era propriamente um dos lugares onde Manuel Faria se sentia à vontade”¹⁷¹, por ser uma composição demasiado breve, em que não há possibilidade de compor algo mais elaborado. Nesta altura, diversos compositores de música litúrgica, como o Pe. Manuel Luís, decidiram musicar todos os Salmos para a celebração litúrgica, o que não foi o caso de Manuel Faria.

De forma geral, a música litúrgica é acompanhada de textos bíblicos ou de teor religioso, sendo que a música está ao serviço do texto, pois a sua função, sob a forma de canto, é a de contribuir para uma participação mais eficaz por parte da assembleia de fiéis. Sendo assim, a música litúrgica tem como objetivo transmitir, durante a

¹⁶⁹ Consultar entrevista realizada ao Pe. Jorge Alves Barbosa no Anexo A. 1., p. 116.

¹⁷⁰ Id., p. 117.

¹⁷¹ Id., p. 117.

celebração litúrgica, um texto. A maneira como o texto é musicado é muito importante, não para ter uma função exclusivamente de deleite, tal como acontece noutros géneros musicais, mas para transmitir a sua mensagem de uma forma eficiente¹⁷². Para isso, é evidente que a maneira como o texto é musicado vai veicular melhor ou pior a mensagem. Leonard Meyer, no seu livro *Emotion and Meaning in Music*, aborda o conceito de expectativa na música, referindo que normalmente existe sempre uma mudança que é esperada por parte do ouvinte¹⁷³. Dado o contexto, o conceito de expectativa, quando aplicado à celebração litúrgica pós-conciliar, deixa de existir. A assembleia tem um papel de participante ativo, não está apenas a assistir como se de um concerto se tratasse. Muito pelo contrário, a assembleia, pouco a pouco, torna-se conhecedora dos cânticos que são incluídos nas celebrações litúrgicas a que estão acostumados a ir, de forma a poder cantar também.

Relativamente ao conteúdo do texto, é fundamental estudar a maneira como Manuel Faria o relacionou com a música, uma vez que esta se encontra ao serviço do texto, de forma a elevá-lo. Segundo Morris R. Cohen, a definição de significado é a seguinte:

[...] anything acquires meaning if it is connected with, or indicates, or refers to, something beyond itself, so that its full nature points to and is revealed in that connection¹⁷⁴.

Desta forma, vão ser encontrados aspetos na parte musical do cântico que, associados com o texto, vão adquirir significado. Como já foi mencionado neste estudo, Manuel Faria tem preferência por utilizar poemas de composição original, em vez de textos bíblicos. Um poema, quando anexado a uma obra musical, vem ainda como matéria bruta, segundo Cone, uma vez que tem de ser o compositor que vai musicar o poema a dar-lhe a sua própria leitura. Portanto, o compositor transforma um dado poema numa obra que já não é do poeta, mas sua, dando-lhe a sua própria interpretação, refletindo-se na forma como vai compor a música e fazer a junção dos dois elementos –

¹⁷² SILVA, Rui Sousa (2007). *O Mistério de Cristo na Música Litúrgica Pós-conciliar – O caso português do Padre Manuel Luís*, Lisboa: Universidade Católica Editora. Dissertação de Mestrado orientada pelo Professor Doutor Nuno Brás da Silva Martins, p. 176.

¹⁷³ MEYER, B. Leonard (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 26.

¹⁷⁴ COHEN, R. Morris (1944). *A Preface to Logic*, New York: Henry Holt, p. 47.

texto e música¹⁷⁵.

Com a análise dos cânticos a seguir incluídos neste estudo, rapidamente se compreende que o compositor recorreu a algumas técnicas composicionais de forma recorrente. A técnica mais utilizada foi o *gymel* que, segundo a definição do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* se define da seguinte forma:

[...] English term denoting the counterpoint which results from the temporary splitting of one voice part in a polyphonic composition into two voices of equal range¹⁷⁶.

Um dos motivos para que o *gymel* tivesse tido sucesso deveu-se ao crescimento do grupos corais das igrejas¹⁷⁷. Nos cânticos do compositor em estudo, o *gymel* é muito recorrente, o que proporciona, por si só, um grau de dificuldade mais baixo quando se trata de cânticos polifônicos, quer para a assembleia, quer para os coros. Quando esta técnica é utilizada nos exemplos analisados, geralmente o intervalo usado é de terceira.

Nas partituras dos cânticos da autoria de Manuel Faria encontramos vários elementos textuais, que apoiam quem os irá interpretar. Toda esta tentativa por parte deste compositor de fazer com que a “essência” da obra executada não se perca remete-nos para o conceito de paratexto de Gérard Genette que, muito rapidamente, pode ser constituído pelo título, subtítulo, prefácios, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, dedicatórias, indicações de andamento e de expressão, entre outros elementos que nos ajudam a entender melhor o texto, neste caso musical, que irá ser interpretado. Os elementos encontrados nos paratextos podem dar-nos pistas sobre um tipo de informação, intenção ou interpretação, que facilitam a leitura¹⁷⁸.

¹⁷⁵ CONE, Edward T. (1974). *The Composer's Voice*, Califórnia: University of California Press, pp. 20-21.

¹⁷⁶ SANDERS, Ernest H. 1980. “Gymel”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan, Ed. Stanley Sadie, vol. 7, p. 862.

¹⁷⁷ Id., p. 862.

¹⁷⁸ GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Seuil, p. 3.

III. 2. ANÁLISE DE CÂNTICOS

De seguida será analisada uma série de cânticos do Pe. Manuel Faria de diferentes fontes: *Florinhas do Campo (Cânticos para o mês de Maria)*, *Novos Cânticos*, *Vinte Cânticos para a Missa* e da *Nova Revista de Música Sacra* (1.^a e 2.^a séries). No caso das colectâneas *Florinhas do Campo* e *Novos Cânticos*, publicadas em 1948 e 1953, respetivamente, isto é, anterior ao Concílio Vaticano II, será pertinente estudar as características como ponto de partida. Assim, será possível compará-los com os cânticos compostos depois do Concílio Vaticano II, presentes, por exemplo, nos *Vinte Cânticos para a Missa*, publicados em 1970, e na *Nova Revista de Música Sacra*, e estudar as diferenças mais visíveis no tipo de composição utilizado. Uma vez que a publicação destas revistas é posterior ao Concílio, o seu principal objetivo seria a partilha regular e contínua de repertório para as várias paróquias em Portugal, bem como a publicação de artigos e reflexões para os interessados nesta matéria estarem sempre atualizados.

Deste modo foi necessário proceder a uma seleção de cânticos, tendo por base diversos critérios pré-estabelecidos:

- Contexto;
- Ano de composição/publicação;
- Número de vozes;
- Melodia;
- Harmonia/acompanhamento;
- Ritmo.

A ordem de análise dos cânticos é cronológica, com o intuito de acompanhar as eventuais mudanças encontradas.

Os cânticos das duas primeiras colectâneas abordadas neste subcapítulo, *Florinhas do Campo (Cânticos para o mês de Maria)* e *Novos Cânticos*, foram compostos para as devoções, depois da abertura criada por Pio XII na sua Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina*. Tratam-se de cânticos populares religiosos que, segundo a

definição de Pio XII na sua Encíclica, possuem várias características que os tornam apropriados para incentivar a participação da assembleia de fiéis.

[...] compostos em língua vulgar, os quais têm origem no próprio canto litúrgico, mas, como são mais acomodados à mentalidade e aos sentimentos de cada povo, divergem não pouco entre si, conforme a índole dos vários países e regiões. Para que tais cânticos religiosos tragam ao povo cristão proveito espiritual e utilidade, é necessário que sejam plenamente conformes com a doutrina da fé católica, a proponham e expliquem correctamente se sirvam de linguagem chã e melodia simples, se abstenham da empolada e inútil profusão de palavras, e finalmente, ainda que breves e fáceis, se apresentem com certa dignidade e gravidade religiosas. Vasados [*sic*] em tais moldes, estes cânticos sagrados, como que brotando do mais íntimo da alma popular, como vem profundamente os sentimentos e os espíritos, excitando piedosos afectos; e, quando nas cerimónias são cantados a uníssono pela multidão reunida, com grande eficácia elevam o ânimo dos fiéis para as coisas celestes¹⁷⁹.

Nestas colectâneas, Manuel Faria continuou a incluir cânticos em latim, embora a maior parte seja em língua vernácula. É importante frisar que estes cânticos eram apenas cantados nas devoções, não sendo permitidos nas celebrações litúrgicas. Com a conclusão do Concílio Vaticano II e a entrada dos cânticos em língua vernácula nas igrejas, com o intuito de serem cantados nas celebrações litúrgicas, houve falta de um repertório de cânticos em língua portuguesa. Desta forma, alguns destes cânticos começaram a ser cantados na celebração litúrgica. Por exemplo, na Entrada ou Final podia cantar-se cânticos em louvor ao Sagrado Coração de Jesus, e à Comunhão cânticos em louvor ao Santíssimo Sacramento.

Com a falta de repertório e o aparecimento de cânticos cuja qualidade deixava muito a desejar, a música litúrgica passou por um período de crise. Os cânticos das seguintes fontes já mencionadas, *Vinte Cânticos para a Missa* e *Nova Revista de Música Sacra*, resultam dessa mesma crise como forma de introduzir na celebração litúrgica cânticos que seguem as normas estabelecidas na Constituição Conciliar. Manuel Faria recorda as palavras do Papa João XXIII relativamente a este problema, quando este lamenta que se tenham introduzido nas igrejas “composições simples e acessíveis, mas por vezes pobres de inspiração ou privadas de qualquer elevação”¹⁸⁰. Por isso, houve a necessidade, por parte dos compositores de música litúrgica, de compor cânticos que, apesar de serem acessíveis para os coros amadores e assembleia de fiéis, tivessem de possuir as qualidades necessárias, lembradas por todos os Papas

¹⁷⁹ Serviço Nacional de Música Sacra (2006). *A Música Sacra nos Documentos da Igreja*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, pp. 48-49.

¹⁸⁰ FARIA, Manuel (1971). “A função da Música Sacra”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano I, 1.ª série, n.º 2, p. 1. Também em *L'Osservatore Romano*, 20 de setembro de 1968.

que redigiram documentos com as normas para a música sacra, com o objetivo de tornar a música digna do culto cristão. Quanto a este assunto, o Papa XXIII afirma ainda o seguinte:

[...] se tal é função [serviço do culto] essencial da música sacra, como é que se poderiam aceitar modos de expressão verdadeiramente pobres e banais, ou marcados por um estectismo [sic] fora de propósito, ou caracterizados por um tecnicismo à moda e cujo vanguardismo reflectiria uma das particularidades da nossa época – indubitavelmente [sic] chamada a chegar a Deus em todas as suas manifestações – mas que, para penetrar no domínio do sagrado teria necessidade da mediação de uma arte autêntica?¹⁸¹.

A esta luz, o objetivo principal da análise destes cânticos será o de perceber as diferenças entre os cânticos compostos por Manuel Faria, no que diz respeito às técnicas composicionais utilizadas. Será fundamental entender de que forma se deu a evolução nos cânticos a partir da seleção analisada.

III. 2. 1. *Florinhas do Campo (Cânticos para o mês de Maria)*

As *Florinhas do Campo (Cânticos para o mês de Maria)* é uma colectânea publicada em 1948, com cânticos escritos para 1/2/3 vozes iguais e órgão. No total, conta com 13 cânticos, dos quais 10 são em língua vernácula.

O subtítulo desta colectânea, *Cânticos para o mês de Maria*, dá-nos pistas sobre o tema principal destes cânticos, uma vez que, segundo a Igreja Católica, se trata do mês de maio, em que ocorrem as várias festividades à Virgem Maria.

¹⁸¹ FARIA, Manuel (1971). “A função da Música Sacra”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano I, 1.^a série, n.º 2, p. 1. Também em *L'Osservatore Romano*, 20 de setembro de 1968.

III. 2. 1. 1. “Adeus!”¹⁸²

O primeiro exemplo a ser analisado é o cântico “Adeus!” (ver Anexo B. 1. 1.) retirado da colectânea *Florinhas do Campo (Cânticos para o mês de Maria)*. Com tonalidade em mi menor, foi composto para 1/2 vozes e órgão, com texto de Castro Gil.

O cântico é iniciado pelo refrão com uma anacruse para o compasso 1 até ao compasso 12, cantado a uma voz. O ritmo do refrão, comparativamente com os outros exemplos analisados, é mais pontuado, o que o torna de assimilação mais difícil, podendo ser interpretado de forma incorreta, sobretudo se for cantado pela assembleia. No que diz respeito à melodia, esta também é composta por vários graus conjuntos e intervalos de terceiras, quartas e quintas. A métrica do refrão é alterada entre os compassos compostos $\frac{6}{8}$ e $\frac{9}{8}$, de acordo com a prosódia textual. O acompanhamento é constituído por acordes simples de sétima e nona, em que a nota mais aguda do acorde dobra a melodia, à exceção do terceiro acorde do compasso 9, em que a nota da melodia se encontra numa das notas intermédias do acorde. Este tipo de técnica composicional confere um destaque especial ao texto.

A partir do compasso 13 até ao compasso 20 surge a estrofe, cantada inicialmente em terceiras paralelas (cc. 13-16), sendo que depois a estrofe é terminada a uma voz (cc. 16-20). Segundo a indicação “Cantores” que consta na partitura, sugere que sejam solistas ou um coro a cantá-la. A partir da estrofe, o acompanhamento torna-se mais ousado harmónica e ritmicamente. Enquanto a mão esquerda toca um acorde que dobra a melodia, a mão esquerda é iniciada por uma escala cromática descendente, que surge mais vezes ao longo da estrofe.

Este cântico também tem como tema principal a Virgem Maria e, de acordo com o texto, podemos depreender que será um cântico para ser cantado nos últimos, ou mesmo no último dia de maio. Trata-se de uma despedida, como o título “Adeus!”, juntamente com o texto, sugerem. A indicação inicial *Andante saudoso* também surge com o intuito de reforçar a ideia de despedida e de saudade. Musicalmente, o andamento do cântico é lento. Os acordes que fazem parte do acompanhamento do refrão conferem também um ambiente mais nostálgico.

¹⁸² FARIA, Manuel (1948). “Adeus!”, *Florinhas do Campo (Cânticos para o mês de Maria)*, Braga: Tipografia “Missões Franciscanas”, pp. 16-17.

III. 2. 2. *Novos Cânticos*

Novos Cânticos é o nome dado por Manuel Faria para mais uma das suas colectâneas, cujos cânticos foram escritos para 2 vozes e órgão. À semelhança da colectânea anteriormente abordada, esta também é anterior ao Concílio Vaticano II, tendo sido publicada em 1953. Esta colectânea conta com um total de 16 cânticos: 12 em português e 4 em latim.

III. 2. 2. 1. “Senhora da Azinheira”¹⁸³

O segundo cântico a ser analisado é o da “Senhora da Azinheira” (ver Anexo B. 2. 1.) retirado da colectânea *Novos Cânticos*. Com tonalidade geral em Mib Maior, foi composto para 2 vozes e órgão, começando pelo refrão, cantado a duas vozes paralelas, seguido das estrofes, a uma voz. O texto é da autoria do Pe. Joaquim Alves, com refrão e estrofes.

O cântico é iniciado pelo refrão (cc. 1-20), assinalado com a indicação “Coro”, sendo cantado pela assembleia de fiéis com o apoio do coro. Em termos de escrita, o compositor, como é muito habitual nas suas composições litúrgicas, optou por ser em terceiras paralelas. Em termos de intervalos, são utilizados apenas segundas, terceiras e quartas, neste caso, perfeitas, o que mostra a acessibilidade da linha melódica. Relativamente à métrica verifica-se que o compositor a alterna entre o compasso $\frac{4}{4}$ e $\frac{3}{4}$, de forma a seguir a prosódia textual. A linha melódica tem um carácter muito repetitivo, por meio de movimentos ondulatórios, à semelhança do acompanhamento, em que a mão direita dobra completamente a melodia bem como a voz paralela mais grave. No restante acompanhamento, algum ainda feito pela mão esquerda e o restante pela direita, houve espaço para incluir algumas dissonâncias através de acordes ou colcheias.

De seguida, o coro canta a estrofe, que tem o seu início no compasso 20 com anacruse e a indicação “Solo”, ocorrendo uma mudança de tonalidade para sol menor.

¹⁸³ FARIA, Manuel (1953). “Senhora da Azinheira”, *Novos Cânticos*, Braga: Tipografia “Missões Franciscanas”, pp. 10-12.

No início da estrofe surge a indicação *Bem declamado* que, nestes casos, não apareceria no refrão, uma vez que a assembleia dificilmente iria conseguir seguir esta indicação. Apesar dos membros do coro não serem músicos profissionais, acabavam por adquirir conhecimentos musicais com a pessoa responsável pelos ensaios, acabando por ter uma sensibilidade musical diferente da assembleia de fiéis participante. O acompanhamento da estrofe é feito fundamentalmente por acordes em que a nota mais aguda dobra a melodia. Encontramos acordes com uma duração relativamente mais longa, o que confere um maior protagonismo ao texto, dado que logo no início desta secção surge a indicação *Bem declamado*.

III. 2. 2. 2. “Senhora da Alegria”¹⁸⁴

O cântico “Senhora da Alegria” (ver Anexo B. 2. 2.) pertence à colectânea *Novos Cânticos*. A tonalidade geral é Dó Maior e foi escrito para 2 vozes e órgão. No refrão (cc. 13-25) surge, numa pauta em separado, uma terceira voz com a indicação *Ad libitum* que, neste caso, significa que pode ser descartada sem prejudicar o cântico. O texto deste cântico foi escrito pelo Pe. Joaquim Alves, com refrão e estrofes.

Como já foi referido, alguns dos cânticos em língua vernácula, cantados nos Ofícios, passaram a ser cantados em certos pontos da celebração litúrgica depois do Concílio Vaticano II, devido à falta de repertório existente. “Senhora da Alegria” faz parte desse conjunto de cânticos permitidos na celebração litúrgica. Anos mais tarde foi publicado, sem qualquer alteração, na *Nova Revista de Música Sacra*¹⁸⁵, sob o título “Senhora de azul vestida” (ver Anexo B. 4. 4.). Porém, apesar de Manuel Faria não ter feito qualquer alteração ao cântico, acrescentou, numa página em separado, uma versão do refrão a 4 vozes mistas, em que apenas a voz do baixo foi adicionada.

O cântico é iniciado por uma breve introdução executada pelo órgão (cc. 1-2), seguida de uma das estrofes (cc. 3-12). A estrofe é cantada a uma voz entre o compasso 3 e o segundo tempo do compasso 8. A partir do terceiro tempo do compasso 8 até ao

¹⁸⁴ FARIA, Manuel (1953). “Senhora da Alegria”, *Novos Cânticos*, Braga: Tipografia “Missões Franciscanas”, pp. 12-13.

¹⁸⁵ FARIA, Manuel (1985). “Senhora de azul vestida”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano XII, 2.ª série, n.ºs 33-34, pp. 30-32.

final da estrofe há um desdobramento em duas vozes, que surge com o texto “em teus olhos mora a esp’rança, / em teus olhos mora a esp’rança” com a indicação *pp*. Com o contraste entre estas duas secções da estrofe há um destaque especial para o texto mencionado.

O refrão é iniciado no compasso 13, com a indicação “Coro”. Para além disso, surge a indicação “Mais vivo” e *mf*. O refrão pode ser cantado a uma, duas ou três vozes, conforme os recursos disponíveis. Duas das vozes são cantadas em 3^{as} ou 4^{as} paralelas. A terceira voz, com a indicação *Ad libitum*, é de simples execução, uma vez que o compositor recorre a intervalos de fácil assimilação e a vários graus conjuntos. Todavia, visto que a assembleia não tinha a prática de cantar a vozes, à exceção de cantar em vozes paralelas, nem sempre era possível incluir esta voz, a não ser que o coro assumisse essa responsabilidade.

Nos compassos 18 e 19 há um aspeto interessante no que toca à relação texto-música. Nestes dois compassos, a junção do texto com os elementos musicais utilizados, conferem um momento de invocação à Senhora da Alegria. O texto desta secção é o seguinte: “Ó Senhora da alegria”, em que o “Ó”, por si só, é uma interjeição que manifesta uma invocação ou chamamento. Estudando mais a pormenor estes elementos, a dinâmica assinalada na partitura é *forte*, de forma a destacar estes compassos. A melodia atinge as notas mais agudas deste cântico, tendo um carácter mais estático, no sentido em que mantém a mesma nota. Estes dois compassos podem ser observados na Fig. 5.



Fig. 5: cc. 18-19 de “Senhora da Alegria”.

Relativamente ao acompanhamento organístico, este para além de dobrar a melodia, também foi enriquecido com outros elementos musicais por parte de Manuel Faria, tornando-o de execução mais difícil. O acompanhamento do refrão, ao contrário de outros exemplos que irão ser analisados neste estudo, não se limita a dobrar a

melodia na mão direita com um simples acompanhamento realizado na mão esquerda. A melodia pode ser encontrada em qualquer voz da harmonia. A parte rítmica, de forma geral, acompanha o ritmo da parte vocal. No que toca ao acompanhamento da estrofe, podemos dividi-la em duas secções: a primeira entre os compassos 13 e 17, e a segunda entre os compassos 18 e 25. Na primeira secção, a linha melódica encontra-se dobrada fundamentalmente na mão direita. A mão esquerda toca colcheias em graus conjuntos, à exceção de algumas figuras com uma duração superior, que preenchem os acordes realizados na mão direita. A segunda secção assemelha-se muito ao tipo de acompanhamento realizado no refrão, isto é, acordes na mão direita, e na mão esquerda a realização praticamente sucessiva de colcheias com um carácter, desta vez, mais ondulatório, quebrado com figuras de valor superior.

III. 2. 3. *Vinte Cânticos para a Missa*

Os *Vinte Cânticos para a Missa* é a primeira colectânea constituída exclusivamente de cânticos em língua vernácula da autoria de Manuel Faria. Foi publicada em 1970 sobre poemas do Pe. Joaquim Alves. Estes cânticos, compostos para serem cantados na celebração litúrgica, procuram seguir as normas estabelecidas pelo Concílio Vaticano II, no que se refere ao idioma utilizado, bem como à composição com uma melodia simples de carácter popular. A publicação completa destes cânticos, como já foi referido, é de 1970. Contudo, antes disso, a música destes cânticos foi publicada em fascículos e a letra em pequenos livros por onde toda a assembleia e coros cantavam.

Desde o Concílio Vaticano II houve o interesse em organizar o ano litúrgico, acabando por adotar o Calendário Romano, que entrou em vigor no dia 30 novembro de 1969, sendo este o primeiro dia do ano litúrgico de 1970, começando com o Advento¹⁸⁶. Desta forma, o Ano Litúrgico está dividido em seis Tempos Litúrgicos: Tempo do Advento, Tempo do Natal, Tempo da Quaresma, Tríduo Pascal, Tempo Pascal e, para terminar, Tempo Comum. Manuel Faria decidiu dividir esta colectânea em cinco partes, que vão de encontro aos Tempos Litúrgicos do Ano Litúrgico, a referir: Tempo de

¹⁸⁶ WHITE, James F. (2005). *Introdução ao Culto Cristão*, São Leopoldo: Editora Sinodal, 2ª edição, p. 52.

Advento e Natal; Tempo de Quaresma; Tempo Pascal; Pentecostes¹⁸⁷; e Tempo *Per Annum* (Tempo Comum). Esta divisão dos cânticos em várias partes facilita, sem dúvida, o trabalho dos coros na escolha do cântico adequado para cada Tempo Litúrgico. Para além disso, encontramos em cada partitura o momento da celebração litúrgica em que melhor se adequa a interpretação do cântico.

III. 2. 3. 1. “A vida por nós Destes”¹⁸⁸

O cântico “A vida por nós Destes” (ver Anexo B. 3. 1.) foi retirado da colectânea *Vinte Cânticos para a Missa*. Segundo as indicações fornecidas pela partitura, trata-se de um cântico para ser cantado no tempo litúrgico da Quaresma, mais propriamente no Ofertório. Foi composto para 2 vozes e órgão, começando pelo refrão, cantado a duas vozes paralelas, seguido das estrofes (solo), a uma voz.

Vamos focar-nos em primeiro lugar na parte vocal do refrão que, como já foi referido, é cantado em duas vozes paralelas, com um intervalo de terceira entre elas. Tem um carácter muito repetitivo, uma vez que as vozes fazem um movimento ascendente e descendente com a mesma figuração rítmica quatro vezes: do compasso 1 com anacruse ao compasso 2, do compasso 2 com anacruse ao compasso 4, do compasso 4 com anacruse ao compasso 6, e do compasso 6 com anacruse ao compasso 8, onde termina o refrão. O movimento é praticamente todo realizado em graus conjuntos, à exceção de dois intervalos, o primeiro ascendente e o primeiro descendente, uma 6ª Maior na voz superior e 4ª Perfeita na voz inferior, e uma 3ª Maior na voz superior e uma 3ª menor na voz inferior, respetivamente. Como podemos depreender, o refrão é composto de intervalos considerados simples de assimilação, para que a assembleia pudesse cantar juntamente com o coro. De seguida, com a palavra “Solo”, inicia-se a estrofe que, certamente, é para ser cantada apenas pelo coro. Relativamente à métrica utilizada, verifica-se duas vezes a passagem do compasso $\frac{4}{4}$ para o compasso $\frac{2}{4}$, devido à prosódia textual.

¹⁸⁷ Festa da descida do Espírito Santo, celebrada 50 dias após o domingo de Páscoa.

¹⁸⁸ FARIA, Manuel (1970). “A vida por Nós destes”, *Vinte Cânticos para a Missa*, Braga: s. e.

Quanto ao acompanhamento, executado pelo órgão, tem muitas dissonâncias juntamente com a parte vocal. A tonalidade do cântico está em Fá Maior, sendo que a harmonia não foge muito da tônica e dominante. Contudo Manuel Faria decide investir numa harmonia mais ousada, cheia de dissonâncias, principalmente no refrão. Aqui nunca chegamos a repousar numa tônica estável, à exceção do último compasso, em que acaba num acorde aumentado (fá#) que, baixando o dó# para dó natural, acaba no acorde de Fá Maior, tonalidade do cântico, dando, desta forma, uma sensação de estabilidade. Por outro lado, quando a função harmónica se encontra na dominante não são encontrados acordes dissonantes, uma vez que esta função em si já transmite uma sensação de instabilidade e tensão, que acaba por ser resolvida apenas no fim do refrão. Passando para a estrofe, a textura é alterada para o contraponto, de estilo imitativo, terminando com uma sensação de estabilidade, que esperaríamos ver resolvida no início do refrão, embora Manuel Faria só dê essa estabilidade principalmente no compasso seguinte.

Concluindo, trata-se de um cântico cuja composição é favorável para que seja cantado pela assembleia e coro, devido à simplicidade melódica nele encontrado, com intervalos simples de serem assimilados.

III. 2. 4. *Nova Revista de Música Sacra*

Como já foi referido anteriormente, a *Nova Revista de Música Sacra*, criada por Manuel Faria, foi um grande contributo para a música litúrgica portuguesa e foi, desta maneira, que o compositor incutiu um espírito de renovação na música que se cantava nas igrejas. Nestas revistas encontram-se vários exemplos de cânticos que compôs para coros amadores. Todos estes cânticos têm dois aspetos em comum e tão característicos da sua obra: uma melodia simples e de fácil aprendizagem acompanhada de uma harmonia mais complexa comparativamente com a melodia. Estas duas características devem-se muito aos meios que encontrava nas paróquias por onde passava, uma vez que as pessoas que integravam os coros não possuíam conhecimentos musicais, por isso as melodias tinham de “entrar” facilmente no ouvido. Vários cânticos têm harmonizações mais complexas, uma vez que o organista, regra geral, tinha conhecimentos musicais.

Para além disso, e como já foi mencionado neste estudo, houve a criação de alguns cursos também para organistas, onde estes podiam aperfeiçoar algumas técnicas organísticas para as colocar em prática nas celebrações litúrgicas.

Esta revista, que deixou de ser publicada em 2015, contou com duas séries: a primeira iniciada em 1971, com duração de três anos, e a segunda em 1977. A primeira série, com cânticos, artigos e notícias pertinentes sobre música litúrgica da autoria de Manuel Faria e dos seus colaboradores não teve muito sucesso, sendo suspensa durante três anos. Com o surgimento da segunda série, foram utilizados padrões de escrita diferentes¹⁸⁹, aproximando-se mais das “necessidades” e recursos disponíveis na altura por parte de quem desfrutava dela.

Como se pode verificar nas partituras, existem indicações importantes para além do título e do compositor do cântico. Estas indicações ajudam quem, por exemplo, elabora os programas com os cânticos para uma dada celebração litúrgica, uma vez que sugerem em que tempo litúrgico e em que momento da celebração litúrgica é mais apropriado cantá-lo.

De seguida vão ser analisados três cânticos: um da primeira série e dois da segunda série da *Nova Revista de Música Sacra*. O primeiro a ser analisado foi o que estreou a revista em 1971, de seguida irá ser analisado um que foi publicado em 1979, já na segunda série. O terceiro cântico é, na realidade, um Salmo Responsorial, publicado em 1983. Uma vez que este assunto foi abordado ao longo deste estudo e dada a relevância que ganhou depois do Concílio Vaticano II, considerou-se pertinente incluir nestas análises um Salmo Responsorial e perceber quais as suas principais características.

¹⁸⁹ Consultar entrevista realizada ao Pe. Jorge Alves Barbosa no Anexo A. 1., p. 117.

III. 2. 4. 1. “Cânticos para a Missa da Quaresma – Entrada”¹⁹⁰

O próximo exemplo é um cântico sem nome (ver Anexo B. 4. 1.) retirado da 1.^a série da *Nova Revista de Música Sacra*, mais precisamente da primeira publicação. Este exemplo faz parte de um conjunto que Manuel Faria compôs para a Quaresma, sendo cantado no início da celebração litúrgica. Foi composto para uma voz e órgão, com letra do Pe. Joaquim Alves.

O cântico é iniciado pelo refrão, num andamento *Muito moderado*, com a indicação “Coro” que, como já foi mencionado no presente estudo, indica que é a assembleia a cantar juntamente com o coro. Podemos reparar, uma vez mais, que a melodia é composta por intervalos de simples aprendizagem: graus conjuntos, terceiras menores, quintas perfeitas, sextas maiores e uma oitavas perfeitas, que fazem com que a assimilação do refrão seja fácil para a assembleia.

De seguida, de forma a contrastar com o refrão, o coro canta a estrofe num andamento *Mais leve e ligeiro*, como consta na partitura. Este cântico só tem uma estrofe. Isto pode dever-se ao facto de Manuel Faria ter composto este cântico para o momento inicial da celebração litúrgica, isto é, para a Entrada, não havendo, desta forma, a necessidade do momento musical ser muito extenso. Na estrofe, há uma alternância na métrica que obedece à prosódia do texto, entre o compasso $\frac{2}{4}$ e o compasso $\frac{3}{4}$. Relativamente ao acompanhamento realizado pelo órgão, a mão esquerda toca uma pedal em lá, dominante da tonalidade geral do cântico (ré menor) durante a maior parte da estrofe. A mão direita toca acordes que realizam constantes modulações. A nota mais aguda do acorde dobra a melodia, de forma a servir de apoio ao coro. É provável que o compositor tenha optado pelos acordes nesta secção do cântico para dar destaque ao coro, isto é, ao texto que estão a cantar.

É importante reparar no contraste existente entre os andamentos do refrão e da estrofe, *Muito moderado* e *Mais leve e ligeiro*, respetivamente. Há uma grande tendência a “arrastar” por parte da assembleia quando acompanha o coro no refrão, isto é, diminuir o andamento pretendido pelo compositor, pouco a pouco, sobretudo se este for rápido. Pode deduzir-se que Manuel Faria optou por incluir um andamento mais lento no refrão cantado pela assembleia de fiéis juntamente com o coro para impedir que

¹⁹⁰ FARIA, Manuel (1971). “Cânticos para a Missa da Quaresma – Entrada”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano I, 1.^a série, n.º1, p. 3.

esta atrase o andamento. Quando o compositor sugere que a secção das estrofes seja cantada de um modo *Mais leve e ligeiro* refere-se a um andamento comparativamente mais rápido, sem atrasar o andamento.

III. 2. 4. 2. “Atei os meus braços”¹⁹¹

O cântico “Atei os meus braços” (ver Anexo B. 4. 2.) foi retirado da 2.^a série da *Nova Revista de Música Sacra* n.º 9. Segundo as indicações que constam na partitura, pode ser cantado em mais do que um momento da celebração litúrgica, neste caso em concreto na Entrada ou Ofertório. Para além disso, há também a indicação de que pode ser utilizado como “Hino para a Liturgia das Horas (p. ex. Laudes ou Ofício de Leitura)”. Foi composto para 2 vozes e órgão, com tonalidade geral em Mib Maior.

O cântico é iniciado pelo refrão (cc. 1-30), de acordo com a indicação “Coro”, a uma voz. Quanto ao andamento é iniciado por um *Andante Moderato*, sendo que a partir do compasso 21 surge a indicação *rall.º (rallentando)*, juntamente com uma indicação de *dim.º (diminuendo)*. Como já foi referido, a música litúrgica serve como uma espécie de embelezamento do texto, sendo uma forma eficaz de cativar a assembleia a prestar mais atenção aos textos bíblicos. Desta forma, a música tem de estar em conformidade com o texto que está a ser interpretado. Neste caso em concreto, o texto é o seguinte “Ela é verdadeiramente minha, / Ela é verdadeiramente minha”. Com as indicações dadas por Manuel Faria, podemos deduzir que a sua intenção seria que esta parte do cântico soasse como se de um sussurro se tratasse. Relativamente à melodia, os intervalos utilizados são, como já vimos, de fácil assimilação, isto é, graus conjuntos, intervalos de terceira, maiores e menores, quartas e quintas perfeitas. O refrão é mais longo comparativamente com os cânticos anteriormente estudados, embora também tenha um carácter repetitivo. Do compasso 1 ao segundo tempo do compasso 9 encontra-se a primeira frase, que de seguida irá ser repetida até ao segundo tempo do compasso 16, começando meio tom acima. Ao longo da melodia verifica-se que esta

¹⁹¹ FARIA, Manuel (1979). “Atei os meus braços”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano VI, 2.^a série, n.º 9, pp. 9-12.

tem um carácter ascendente até ao primeiro tempo do compasso 21, momento em que ganha um carácter descendente, até ao final do refrão.

A estrofe é iniciada no compasso 31 com uma modulação provisória para sol menor, uma vez que vai sofrer mais modulações até ao compasso 47. No início desta secção, isto é, do compasso 31 ao compasso 47, são várias as indicações que nos são dadas por Manuel Faria que, em conjunto com o texto, vão sugerir um ambiente mais inquieto. O texto que encontramos nesta secção é o seguinte: “Por isso, hei-de subir até à Vida, / Despedaçando o corpo na subida. / Por isso hei-de gritar de porta em porta, / A mentira das noites sem estrelas”. Quanto à melodia, esta é feita maioritariamente por graus conjuntos, com um âmbito vocal muito reduzido (ré3 – dó4), conferindo um certo carácter declamatório. No início da estrofe surge a indicação *um pouco agitado* que é, ao mesmo tempo, de andamento e de carácter. O facto de surgirem várias modulações no acompanhamento só vem acentuar este ambiente mais agitado, inquieto. A dinâmica também é alterada gradualmente desde *piano* até *forte*, já na secção seguinte.

Com a anacruse no compasso 47 introduz-se uma nova secção que termina com a série de modulações. O andamento sofre uma alteração notória com a mudança de andamento para “allarg.” (*allargando*), conferindo um carácter mais majestoso. A partir da anacruse para o compasso 57, começa uma série de alterações relativamente a dinâmicas e andamentos. Antes de chegar ao último verso, “A Tua Cruz, Senhor!”, surge um *crescendo* que contrasta com o *piano* do referido verso. Juntamente com a indicação de dinâmica, surgem também as de andamento, nomeadamente o “*sosten.*” (*Sostenuto*) e o “*ritard.*” (*Ritardando*), e de articulação, isto é, o *tenuto*. O conjunto destas indicações, em junção com o texto, sugerem um ambiente mais pesado, lembrando o peso da cruz, como pode ser constatado na Fig. 6.



Fig. 6: cc. 67-71 de “Atei os meus Braços”.

No que toca ao acompanhamento do refrão, este limita-se a dobrar a melodia, com uma tendência para fazer o mesmo ritmo da parte vocal ou um acompanhamento constituído por acordes. No acompanhamento da estrofe, a mão esquerda faz uma pedal em ré, passando por outras notas e voltando a ré, até ao primeiro tempo do compasso 47, enquanto o restante acompanhamento, realizado tanto pela mão esquerda como pela direita, toca acordes que realizam constantes modulações. A pedal termina ao mesmo tempo que as modulações, para se iniciar uma nova secção em que a mão direita volta a dobrar a melodia, e em que a mão esquerda se limita a acompanhá-la, à semelhança do acompanhamento utilizado no refrão deste cântico.

III. 2. 4. 3. “O Senhor vos abençoe”¹⁹²

O cântico “O Senhor vos abençoe” (ver Anexo B. 4. 3.) foi retirado da 2.^a série da *Nova Revista de Música Sacra*, n.º 26. Foi escrito para 4 vozes mistas e órgão, com tonalidade geral em Fá Maior. De acordo com as indicações que nos são dadas na partitura, pode ser cantado no início da celebração ou como um Salmo Responsorial.

O Salmo Responsorial é um diálogo entre o coro e assembleia de fiéis com o solista. Enquanto o coro e a assembleia cantam o refrão, o solista recita o Salmo. Neste caso, também existe um diálogo entre as partes referidas. Manuel Faria compôs a linha melódica e, de seguida, harmonizou-a a quatro vozes. Desta forma, a assembleia de fiéis fará a linha melódica, enquanto o coro apoia a assembleia e acrescenta as restantes vozes. Este cântico pode ser dividido em três partes: a primeira e a segunda que fazem parte do refrão, sendo que a primeira é cantada apenas a uma voz e a segunda a 4 vozes mistas (caso haja recursos disponíveis). A primeira parte pode eventualmente ser cantada por um solista e a segunda pelo coro e assembleia ou em diálogo entre coro e assembleia. A terceira parte, isto é, o Salmo, é cantada também a 4 vozes mistas. No entanto, como tem a indicação *ad libitum*, nesta terceira parte podem cantar apenas a melodia, que se encontra na voz do soprano. Evidentemente que tudo dependerá dos

¹⁹² FARIA, Manuel (1983). “O Senhor vos abençoe”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano X, 2.^a série, n.º 26, p. 8.

recursos que houver na igreja e do momento da celebração litúrgica em que este for interpretado. No caso de o utilizarem como um cântico de Entrada, o Salmo poderá ser cantado a uma voz ou a quatro vozes mistas. Se for cantado responsorialmente, será muito provavelmente um solista a cantar o Salmo, excluindo, desta forma, as restantes vozes.

Como já foi referido, Manuel Faria não se sentia muito à vontade em musicar salmos, por serem demasiado curtos, impossibilitando, assim, que fossem desenvolvidos. Este é um exemplo prático de um Salmo Responsorial, inspirado em textos bíblicos. Como já foi abordado, o Salmo Responsorial foi um elemento novo que surgiu na celebração litúrgica. Segundo o Pe. Henrique Faria, “facilita a assimilação activa da Palavra”¹⁹³ por parte da assembleia de fiéis participante. Continuou a expor a importância do salmo responsorial, explicando o seguinte:

A alternância: “Salmo” – “Refrão”, são a imagem do diálogo entre Deus e o seu povo, através de toda a história da salvação, sobretudo neste acontecimento actual que é a Liturgia da Palavra¹⁹⁴.

Este Salmo Responsorial é, de facto, uma composição breve, em que a voz superior do refrão e da estrofe dobram a melodia. Manuel Faria também criou um contraste entre o refrão e a estrofe, sendo que o refrão é acompanhado por uma harmonia mais cheia, com algumas dissonâncias bem marcadas, como no compasso 3 com o Sib na mão direita, bem como na parte vocal, e um Si natural na mão esquerda, onde o bemol foi anulado pelo bequadro, como se pode observar na Fig. 7.

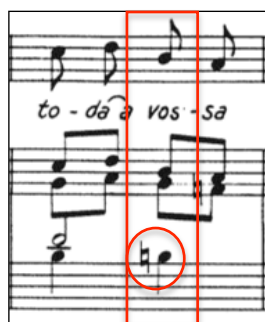


Fig. 7: c. 3 de “O Senhor vos abençoe”.

¹⁹³ FARIA, Henrique (1980). “Salmo Responsorial”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano VII, 2.ª série, n.º 16, p. 1.

¹⁹⁴ Id., p. 1.

Neste cântico encontramos várias características comuns a outras composições de Manuel Faria, como a presença de graus conjuntos, neste caso com muita frequência, tanto no refrão como na estrofe. Quando recorre a outros intervalos estes nunca são muito ousados em nenhuma das vozes. O que diferencia este cântico dos outros exemplos analisados é o facto de este ter refrão poder ser cantado a 4 vozes, ao contrário de outros cânticos, em que por vezes poderia surgir uma voz paralela à melodia. Estudando cada voz individualmente, reparamos que todas são de fácil aprendizagem. Todavia, no seu conjunto, há algumas dissonâncias.

O Salmo (estrofe) possui um carácter estático no início de cada verso, conferido por uma nota de entoação. Geralmente cada Salmo tem dois versículos, como é o caso do exemplo em estudo. Cada um desses versículos está dividido ao meio, iniciando sempre com uma nota de entoação. Os solistas que não têm formação musical, aprendem a cantar ouvindo outras pessoas, uma vez que não sabem ler partituras, embora consigam aperceber-se de que em cada verso a melodia deixa de ser estática a dado momento. Manuel Faria, tal como acontece em composições de outros compositores litúrgicos, sublinhou as sílabas dos versículos em que o Salmo perde o carácter estático da nota de entoação, como se encontra assinalado na Fig. 8.

Salmo 127 a 4 v. m. ad lib.

S.
C.
T.
B.

Feliz de ti, que temes o Se-nhor e andas nos seus ca-mi-nhos

Comerás do trabalho das tu as mãos, serás feliz e tudo te cor re-rá bem.

Fig 8: Salmo (estrofe) do Salmo Responsorial “O Senhor vos abençoe”.

CONCLUSÃO

No âmbito deste estudo foram vários os aspetos que contribuíram para um melhor conhecimento da vida e obra de Manuel Faria que, conseqüentemente, conduziram a uma melhor investigação.

Numa primeira fase procedeu-se à leitura dos trabalhos académicos sobre a vida e obra do compositor em estudo para uma melhor contextualização ao longo da dissertação. Para além disso, a realização de entrevistas a pessoas que conviveram de perto com ele e conhecedores da sua obra, forneceu pistas que se tornaram fundamentais, quer no decorrer da investigação, quer para entender melhor a personalidade do Dr. Faria, como era conhecido no seu meio.

As quatro entrevistas podem ser agrupadas em dois grupos distintos: o primeiro, no qual se insere a entrevista ao Pe. Jorge Alves Barbosa, uma vez que foi seu aluno, demonstrando grande interesse pela sua obra, como foi evidenciado no seu discurso; e o segundo, realizado a três elementos do Grupo Coral de Azurém, com o qual colaborou mais de vinte anos, que cederam testemunhos pertinentes, transmitindo uma visão muito pessoal do seu diretor artístico.

Relativamente às respostas facultadas pelo Pe. Jorge Alves Barbosa, conseguimos compreender melhor o Dr. Faria, nas suas várias facetas, isto é, enquanto professor, padre, entre outras. Referiu o sofrimento do seu professor face aos problemas relacionados com a música sacra, devido às interpretações erradas da doutrina conciliar, conduzindo a uma música de má qualidade. Este aluno também mencionou que era um excelente pregador e que foi assim que entrou em contacto diretamente com as pessoas de várias paróquias da diocese de Braga. Assim sendo, conseguiu levar vários dos seus cânticos para serem incluídos nas celebrações litúrgicas. Como consta na entrevista, era uma pessoa encantadora e com muita paciência, que gostava de conviver com o povo. Colaborou com diversos coros, ensinando-os a cantar. Defendia, sobretudo, que cantassem boa música, sendo desta forma que conseguiu divulgar os seus cânticos compostos para a celebração litúrgica após o Concílio. Na sequência desta entrevista, considerou-se oportuna a realização de entrevistas a elementos que pertencessem a um coro com o qual tenha trabalhado. Desta maneira, foi selecionado o Grupo Coral de Azurém, uma vez que a sua colaboração neste coro foi longa, durando até à sua morte.

Foram várias as histórias fascinantes contadas por estes coralistas. É de acrescentar que atualmente o coro conta com vários elementos que conviveram de perto com o seu maestro, uma vez que o integraram ainda muito novas. Durante as entrevistas e conversas com os elementos do coro foi frisada a sua humildade, sensibilidade, bem como a paciência e exigência demonstrada nos ensaios, lembrando a segurança que sentiam quando atuavam em concertos. Para além disso, apontam-no como um grande músico, compositor e maestro, valorizado os cânticos por ele ensaiados.

Dado o tema desta investigação e uma vez que Manuel Faria expôs uma série de normas nos seus artigos, tornou-se fundamental a familiaridade com os vários documentos pontifícios publicados no séc. XX, sobretudo na Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* de Pio XII e na Constituição Conciliar *Sacrossanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia. Houve um longo caminho a percorrer até chegar ao Concílio Vaticano II. Foram várias as normas e conselhos dados pelos Papas Pio X, Pio XI e Pio XII, autores dos documentos promulgados antes do Concílio, verificando-se que a sua atenção também recaiu sobre a música sacra praticada nas igrejas. No caso do Papa Pio X, o documento surgiu com o intuito de corrigir o que se cantava dentro dos templos, uma vez que a música praticada não possuía as características exigidas pelo culto, na medida em que se distanciavam da simplicidade requerida. No seu documento enumerou também as três qualidades que a música sacra deve ter, isto é, santidade, bondade das formas e universalidade, que se conservaram nos documentos seguintes. O documento que se seguiu foi o de Pio XI, *Divini Cultus*, que tratou precisamente de reforçar as ideias contidas no *Motu Proprio* de Pio X, garantindo que fossem cumpridas as normas nele contidas. Para além disso, visto que a música sacra não foi aprofundada como o necessário no documento anterior, Pio XI decidiu reforçá-lo neste documento. No pontificado seguinte, do Papa Pio XII, foi promulgado mais um documento importante no que toca à música sacra, no sentido em que foi o primeiro a dar normas orientadoras para a música na celebração litúrgica, procurando elevá-la no culto cristão.

Desta feita, não se pode negar toda a importância que tiveram os três documentos mencionados, na medida em que ajudaram a estabelecer a música sacra no culto cristão, bem como a facultar-nos as novas “regras”. Todo este caminho levou a que se realizasse o Concílio Vaticano II, com vista a modificar algumas das práticas litúrgicas, como as musicais. No referido documento também foi dedicado um capítulo completo à música sacra, uma vez que foi um dos assuntos que mereceu a atenção do Concílio. Um dos principais conceitos abordados foi o de participação. A música sacra,

através do canto, tornou-se, portanto, veículo de participação da assembleia para deixar de ser um adorno na celebração litúrgica. Foi essencial modificar as práticas litúrgico-musicais no sentido de facilitar a inclusão da assembleia na celebração litúrgica. Desta forma, houve a realização de várias experiências no campo da música litúrgica no sentido de compreender o que resultava melhor de acordo com as normas conciliares. Uma das modificações mais visíveis foi a possibilidade de se introduzir a língua vernácula na celebração litúrgica que, mais uma vez, foi pensada no sentido de promover a participação por parte da assembleia. Recaindo a atenção desta vez para os compositores, foram vários os que não aceitaram bem as novas normas propostas, na medida em que isso significava renunciar à música sacra a que estavam habituados para iniciar uma composição numa linha mais simples e acessível a toda a assembleia, ou seja, desprovida de todas as qualidades que outrora a tornavam grandiosa.

Uma vez que o ponto de vista de Manuel Faria teve um papel preponderante neste estudo, tornou-se indispensável a leitura de vários artigos da sua autoria. Estes artigos foram publicados quer em jornais, quer em revistas. Também participou em várias conferências, sendo que algumas ficaram escritas. Desta forma, dá para depreender que, quer como articulista, quer como conferencista, também deu a sua contribuição para manter os interessados informados acerca do estado da música litúrgica.

A partir destes artigos torna-se evidente a posição deste padre e compositor relativamente à implementação das novas normas estabelecidas no Concílio Vaticano II. No sentido de estimular o desenvolvimento da participação por parte da assembleia de fiéis, tiveram que proceder a algumas mudanças. A que mais favoreceu essa participação foi a permissão da língua vernácula na celebração litúrgica, o que significava que os cânticos em português, anteriormente permitidos apenas nas devoções, passavam a integrá-la também. Com a permissão da língua vernácula na celebração litúrgica, significava que o repertório existente ia ser substituído pelo novo que entretanto iria surgir. Manuel Faria, bem como outros compositores, não aceitaram bem esta mudança. Apesar de já ter composto cânticos em português, estes eram destinados para devoções, não para a celebração litúrgica. Neste aspeto a aceitação por parte dele foi muito mais lenta, na medida em que este compositor se preocupava com a qualidade da música praticada na Igreja. Na sua opinião, os cânticos iriam perder qualidade, uma vez que a sua preferência era pelo canto gregoriano cantado em latim. Sendo que se tornava difícil musicar as traduções portuguesas dos textos latinos, era

necessário compor cânticos de raiz, deixando, assim, o canto gregoriano de parte. Contudo, como explicou na *Semana Bracarense de Música Sacra*, não era contra o uso da língua vernácula nos cânticos litúrgicos, o que o revoltava era o repertório que começou a ser incluído nas celebrações litúrgicas, como abordou numa conferência dada durante este evento.

Como consequência, a música litúrgica passou por uma grande crise. Manuel Faria afirmou que existe produção musical adequada que, sendo dotada de qualidade estética, segue as normas estabelecidas nos documentos pontifícios, composta por ele próprio, bem como por outros compositores de música litúrgica. No entanto, como a interpretação do conceito de participação ativa não foi feita corretamente por todos os responsáveis pela música na celebração litúrgica, começou a haver a adaptação de textos a músicas profanas de forma a incentivar a participação por parte da assembleia. Para além disso, entenderam que a assembleia devia participar em toda a celebração litúrgica, embora Manuel Faria não concordasse, afirmando que quem ouve também participa. Entendia que em certos momentos da celebração litúrgica, a música poderia estar entregue apenas ao coro.

Como forma de contrariar esta situação, o compositor começou por compor repertório cujos cânticos, apesar de simples e com um carácter popular, fossem de qualidade. Na conferência “O Pensamento da Igreja sobre a sua música”, explicou que a aceção do conceito “popular” não foi feita de forma correta, uma vez que não é sinónimo de má qualidade. Sendo assim, Manuel Faria compôs vários cânticos litúrgicos, nomeadamente a colectânea *Vinte Cânticos para a Missa* (composta exclusivamente de cânticos em português). A fundação da *Nova Revista de Música Sacra* permitiu que fossem publicados vários cânticos da sua autoria, bem como de outros compositores. Estas revistas tiveram êxito nas paróquias, na medida em que era uma forma de divulgar cânticos atuais e adequados para a celebração litúrgica. Para além disso, este padre percorreu o Minho como pregador, acabando por inspirar vários coros, que ainda hoje perduram. Desta maneira, conseguiu divulgar o que de melhor se fazia quanto à música litúrgica a várias paróquias por onde passou.

Como este estudo se centra sobretudo na visão de Manuel Faria sobre a doutrina conciliar, bem como na forma como este compositor contribuiu para que a música sacra retomasse parte da qualidade que outrora tivera, tornou-se fundamental a análise de uma seleção de cânticos, seguindo os seguintes parâmetros: contexto, ano de composição/publicação, número de vozes, melodia, harmonia/acompanhamento e ritmo.

Os cânticos foram retirados de colectâneas/revistas distintas de forma a conseguirmos perceber as eventuais mudanças entre os cânticos analisados. O período em que esta seleção se insere inicia-se em 1948, terminando em 1983, ano em que faleceu.

De forma geral, encontramos uma série de dissonâncias nos cânticos de Manuel Faria, tornando-o conhecido como um “compositor difícil”. As dissonâncias, normalmente encontradas na harmonia, servem como enriquecimento do cântico, o que contrasta com a simplicidade verificada em cânticos de outros compositores. Uma vez que a música litúrgica está ao serviço do texto, elevando-o, o compositor tentou, através das indicações de andamento, carácter e de dinâmica, tornar o texto mais atrativo para a assembleia participante, prática que já vem do seu repertório devocional. Quando o compositor pretende ressaltar uma dada secção de um cântico, recorre muitas vezes à utilização de acordes, com o objetivo de dar um destaque especial ao texto.

O que todos estes cânticos têm em comum é a simplicidade encontrada na melodia, através de intervalos em graus conjuntos ou de intervalos de fácil assimilação, isto é, de terceiras, quartas e quintas perfeitas. Ainda na melodia, ou seja, na parte vocal, verifica-se várias vezes a utilização do *gymel* em terceiras paralelas, o que permitia que o coro, juntamente com a assembleia, pudesse cantar cânticos com algumas partes polifónicas. Outro aspeto em comum é a constante alternância da métrica musical com o intuito de seguir a prosódia do texto.

As diferenças mais evidentes encontram-se nos acompanhamentos dos vários cânticos analisados. Antes de me debruçar sobre as diferenças, é relevante referir o contraste existente entre a simplicidade da melodia, já mencionada, e um acompanhamento mais ousado harmónica e ritmicamente, estratégia utilizada para contrariar a banalidade então vigente. Com uma análise atenta aos acompanhamentos utilizados, é possível traçar uma evolução que tende mais para a simplicidade, de forma gradual. Nos primeiros cânticos analisados, destinados às devoções, o acompanhamento, apesar de ter uma tendência a dobrar a melodia, inclui outros elementos que o enriquecem, como o uso de acordes de sétima ou de nona, dissonâncias, escalas cromáticas, entre outros. A colectânea *Vinte Cânticos para a Missa* é constituída pelos primeiros cânticos litúrgicos compostos pelo Dr. Faria após a implementação das normas conciliares. O cântico selecionado contém vários elementos no acompanhamento, não se limitando, mais uma vez a dobrá-la. A harmonia é constituída por várias dissonâncias, principalmente no refrão. Na estrofe, a textura é substituída pelo contraponto, de estilo imitativo. Ao longo de todo o cântico, o

acompanhamento confere uma sensação de instabilidade que o compositor nem sempre resolve, como seria esperado. A partir da análise dos cânticos da *Nova Revista de Música Sacra*, verifica-se que os acompanhamentos se tornaram de execução mais fácil para os organistas, comparativamente com os analisados anteriormente. As harmonias utilizadas aproximam-se cada vez mais de um simples acompanhamento da melodia, procurando dobrar as notas da mesma, como apoio quer do coro, quer da assembleia de fiéis.

Em suma, o Dr. Faria reconhecia o valor das normas conciliares. O que o revoltou foi o modo como estas foram interpretadas e aplicadas, conduzindo a música litúrgica a momentos de crise, uma vez que rejeitado o repertório existente em latim para começar um novo em vernáculo, surgiram cânticos que, dadas as suas características, estavam muito distantes das normas estabelecidas pelo Concílio. Pelo contrário, Manuel Faria teve a preocupação de formar um repertório de cânticos litúrgicos que proporcionasse a participação por todos os que fazem parte da celebração litúrgica, isto é, de quem está a celebrar, do povo, dos organistas e do coro.

FONTES

Bibliografia

BARBOSA, Jorge Alves (1995). A Missa Solene em Honra de Nossa Senhora de Fátima na obra de Manuel Faria (1916-1983), s. e.

COHEN, R. Morris (1944). A Preface to Logic, New York: Henry Holt.

CONE, Edward T. (1974). *The Composer's Voice*, Califórnia: University of California Press.

FARIA, Cristina (1998). *Manuel Ferreira de Faria: o homem e o sacerdote/o compositor e o pedagogo* (Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal V. N. Famalicão.

FARIA, Manuel (1957). “O ‘Motu Proprio’ de Pio X e a Música Moderna”, *Theologica, Braga*: Tipografia da Oficina de S. José, pp. 154-179.

_____ (1967). “Música Sacra na Constituição Conciliar”, *Cenáculo*, Braga: Cenáculo, pp. 7-31.

_____ (1976-7). “O Pensamento da Igreja sobre a sua música”, *Celebração Litúrgica*, Ano C, n.^{os} 1 e 2.

- FERREIRA, António José & Cristina Faria (2010). “Manuel Faria” in Salwa Castelo-Branco (ed.) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa: Círculo de Leitores, vol. 2, pp. 459-461.
- FERREIRA, Mário Jorge de Sousa (2015). *A Reforma litúrgica do Vaticano II. A importância da música para a participação dos fiéis na liturgia* (Dissertação de Mestrado integrado em Teologia apresentada à Universidade Católica Portuguesa do Porto – Faculdade de Teologia).
- GELINEAU, Joseph (1968). *Canto e música no culto cristão: princípios, leis e aplicações*, trad. Maria Luíza Jardim de Amarante, Petrópolis: Vozes.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- LEÇA, Carlos de Pontes (1992). “Música, Liturgia Católica e Espiritualidade Cristã, Hoje – Tópicos para uma reflexão”. in Antunes, Manuel Luís Marinho *et al. Fé e Cultura para o Ano 2000 - I*, Lisboa: Communio - Rei dos Livros, 2ª edição, pp. 101-117.

MELO, Leonor Barbosa (2015). *A obra integral para canto e piano de Manuel Faria* (Dissertação de Mestrado em Performance Musical apresentada à Universidade Católica Portuguesa do Porto, Escola das Artes, Departamento de Música).

MEYER, B. Leonard (1956). *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: The University of Chicago Press.

PEREIRA, André Vaz (2009). *Manuel Faria e o piano - das fontes primárias à performance*, (Dissertação de Mestrado em Música apresentada ao Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro).

SANDERS, Ernest H. (1980). “Gymel”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan, Ed. Stanley Sadie, vol. 7, p. 862-864.

Serviço Nacional de Música Sacra (2006). *A Música Sacra nos Documentos da Igreja*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia.

SILVA, Rui Sousa (2007). *O Mistério de Cristo na Música Litúrgica Pós-conciliar – O caso português do Padre Manuel Luís*, Lisboa: Universidade Católica Editora. Dissertação de Mestrado orientada pelo Professor Doutor Nuno Brás da Silva Martins.

SIMÕES, Manuel (1984). “A música sacra e os seus problemas”, *Laikos*, Lisboa: Secretariado Nacional do Apostolado dos Leigos, Ano VII – julho – dezembro, pp. 480-489.

WHITE, James F. (2005). *Introdução ao Culto Cristão*, São Leopoldo: Editora Sinodal, 2ª edição.

Periódicos

“A I Semana de Música Sacra de Braga”, *Diário do Minho*, Ano XLVIII, n.º 15042, 20 de janeiro de 1967, pp. 1 e 3.

“A I Semana de Música Sacra de Braga”, *Diário do Minho*, Ano XLVIII, n.º 15044, 22 de janeiro de 1967, pp. 1 e 5.

“Entrevista com o Maestro Manuel Faria” (1973). *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano III, 1ª série, n.º 11, pp. 2, 19 e 20.

FARIA, Francisco (1983). “A Música de Manuel Faria: A Fidelidade ao Espírito”, *NRMS*, Braga, Ano X, 2ª série, n.º 27 e 28, pp. 1-7.

FARIA, Manuel (1971). “A função da Música Sacra”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano I, 1ª série, n.º 2, pp. 1 e 2.

_____ (1977). “A Solitude de um Prelado”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano IV, 2ª série, n.º 2, pp. 1 e 2.

_____ (1980). “Homilia da Missa do IV Encontro de Coros Paroquiais do Arciprestado de Famalicão”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano VII, 2ª série, n.º 14, pp. 2 e 3.

_____ (1980). “O órgão na celebração litúrgica”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano VII, 2ª série, n.º 16, pp. 3 e 4.

_____ (1981). “Os Coros Amadores na Actual Sociedade Portuguesa”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano VIII, 2ª série, n.º 18, pp. 1 e 2.

_____ (1982). “Um Congresso de Música Sacra, Hoje”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano IX, 2ª série, n.º 24, pp. 1 e 2 (continuação do artigo na *NRMS* n.º 25, p. 2).

FARIA, Manuel *et al.* (1971). “Porquê e para quê?”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano I, 1ª série, n.º 1, pp. 1 e 2.

FERREIRA, Pedro Lourenço (2000). “25 anos ao serviço da pastoral litúrgica”, *Boletim de Pastoral Litúrgica*, Aveiro: Secretariado Nacional de Liturgia, s. n., pp. 1 e 2.

“Homilia de D. Joaquim Gonçalves sobre o Canto Litúrgico” (1982). *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano IX, 2ª série, n.º 22, pp. 1 e 2.

MARQUES, António Francisco (1994). “Em memória de Mons. Aníbal Ramos”, *Boletim de Pastoral Litúrgica*, Aveiro: Secretariado Nacional de Liturgia, n.º 75, p. 84-86.

MINELLI, Carla (2015). “Officium cordis. O sagrado e o profano na música e na Festa da Pocariça (1950 - atualidade)”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, vol. 2, n.º 2, pp. 215-238.

“Missão das Schola Cantorum” (1980). *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano VII, 2ª série, n.º 13, pp. 2 e 3. Também em *Bolletino Ceciliano*, A. LXXIV, 1979.

NOMMICK, Yvan (2004). “Sobre las Implicaciones del *Motu Proprio* de San Pío X en Materia de Composición Musical”, *Revista de Musicología* (Actas del Simposio em Internacional: “El Motu Proprio de San Pío X e la Música (1903-2003) – Barcelona, 26-28 de novembro de 2003), Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEDEM), vol. 27, n.º 1, pp. 125-136.

“Noticiário” (1971). *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano I, 1ª série, n.º 1, p. 28.

“Noticiário” (1972). *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano II, 1ª série, n.º 5, p. 4.

OLIVEIRA, António Azevedo de (1977). “Uma palavra de apresentação se ainda não é assinante”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano IV, 2ª série, n.º 2, p. 1.

“Quatro perguntas a Frederico de Freitas” (1973). *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano III, 1ª série, n.ºs 9 e 10, p. 35.

“Reacções à Nova Revista de Música Sacra” (1971). *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano I, 1ª série, n.º 2, pp. 27 e 28.

“Sessão solene de abertura da I Semana de Música Sacra de Braga”, *Diário do Minho*, Ano XLVIII, n.º 15038, 16 de janeiro de 1967, pp. 1 e 4.

SILVA, Francisco Maria da (1977). “Música Sacra e Liturgia”, *NRMS*, Braga, Ano IV, 2ª série, n.º 1, pp. 19 e 20. Também em *Celebração Litúrgica*, n.º 7 (1976).

SILVA, José Fernandes da (1983). “Catálogo Musical Provisório das Obras de M. Faria”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano X, 2ª série, n.ºs 27 e 28, pp. 8-12.

“Terminou com chave de ouro a I Semana de Música Sacra”. *Diário do Minho*, Ano XLVIII, n.º 15043, 21 de janeiro de 1967, pp. 1 e 3.

VAZ, Júlio. “Concerto de Música Sacra – O Dr. Manuel Faria fala ao ‘Diário do Minho’”, *Diário do Minho*, Ano XXX, n.º 9096, 9 de abril de 1949, pp. 1 e 5.

Musicografia

FARIA, Manuel (1948). “À Senhora do Carmo”, *Florinhas do Campo (Cânticos para o mês de Maria)*, Braga: Tipografia “Missões Franciscanas”, pp. 6-7.

_____ (1948). “Adeus!” *Florinhas do Campo (Cânticos para o mês de Maria)*, Braga: Tipografia “Missões Franciscanas”, pp. 16-17.

_____ (1948). “Ave Maria”, *Florinhas do Campo (Cânticos para o mês de Maria)*, Braga: Tipografia “Missões Franciscanas”, pp. 2-3.

_____ (1953). “Senhora da Alegria”, *Novos Cânticos*, Braga: Tipografia “Missões Franciscanas”, pp. 12-13.

_____ (1953). “Senhora da Azinheira”, *Novos Cânticos*, Braga: Tipografia “Missões Franciscanas”, pp. 10-12.

_____ (1970). “A vida por Nós destes”, *Vinte Cânticos para a Missa*, Braga: s. e.

_____ (1971). “Cânticos para a Missa da Quaresma – Entrada”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano I, 1ª série, n.º 1, p. 3.

_____ (1979). “Atei os meus braços”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano VI, 2ª série, n.º 9, pp. 9-12.

_____ (1983). “O Senhor vos abençoe”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano X, 2ª série, n.º 26, p. 8.

_____ (1985). “Senhora de azul vestida”, *NRMS*, Braga: Comissão Bracarense de Música Sacra, Ano XII, 2ª série, n.ºs 33-34, pp. 30-32.

Fontes da Internet

<<http://fmrguimaraes.org/index.php/formacao/92-manuel-faria-o-homem-e-o-musico>>, página consultada no dia 15 de março de 2016.

<<http://grupocoralazurem.com/dr-coutinho.html>>, página consultada no dia 1 de dezembro de 2017.

<<http://mic.pt/noticias?where=8&what=3&id=204>>, página consultada no dia 3 de maio de 2016.

<<http://ocantonaliturgia.blogspot.pt/2010/10/ferreira-dos-santos.html>>, página consultada no dia 14 de setembro de 2017.

<http://www.arquidiocese-braga.pt/media/contents_YFLFoz/IV_2016.11.17_net.pdf>, página consultada no dia 12 de novembro de 2017. Também em “Entrevista realizada ao Pe. António Azevedo de Oliveira”, *Manuel Faria: O Mestre da “Música Popular e Erudita”*, *Diário do Minho* (suplemento *Igreja Viva*), 17 de novembro de 2016, pp. 4 e 5.

<<http://www.cliturgica.org/porta1/infoRevista.php>>, página consultada no dia 25 de setembro de 2017.

<<http://www.correiodominho.com/cronicas.php?id=7538>>, “Padre Dr. Manuel Faria (1916-1983)”, artigo do *Correio do Minho*, da autoria de Félix Alonso Cabrerizo (notícia consultada no dia 14 de abril de 2016).

<<http://www.meloteca.com/artsacro-tls-almendra.htm>>, artigo da autoria de Idalete Giga, consultado no dia 10 de julho de 2017.

<<http://www.meloteca.com/musicos-eclasiasticos.htm#faria>>, página consultada no dia 12 de abril de 2016.

<http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&site=ic&show=0&pessoa_id=314&lang=PT>, página consultada no dia 14 de abril de 2016).

<http://www.snpcultura.org/universidade_catolica_homenageia_compositor_manuel_faria.html>, página consultada no dia 3 de novembro de 2017.

<http://w2.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html>, página consultada no dia 24 de julho de 2017.

<https://w2.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae.html>, página consultada no dia 24 de julho de 2017.

ANEXOS

ÍNDICE

A. ENTREVISTAS	101
A. 1. Entrevista ao Pe. Jorge Alves Barbosa	101
A. 2. Depoimentos	122
A. 2. 1. Manuel Eduardo.....	122
A. 2. 2. Maria Fátima Soares	125
A. 2. 3. António Cardoso Ribeiro	126
B. PARTITURAS	128
B. 1. <i>Florinhas do Campo (Cânticos para o mês de Maria)</i>	128
B. 1. 1. “Adeus!”	128
B. 2. <i>Novos Cânticos</i>	130
B. 2. 1. “Senhora da Azinheira!”	130
B. 2. 2. “Senhora da Alegria!”	133
B. 3. <i>Vinte Cânticos para a Missa</i>	135
B. 3. 1. “A Vida por Nós Destes”	135
B. 4. <i>Nova Revista de Música Sacra</i>	137
B. 4. 1. “Cânticos para a Missa da Quaresma - Entrada”	137
B. 4. 2. “Atei os meus braços”	138
B. 4. 3. “O Senhor vos abençoe”	142
B. 4. 4. “Senhora de azul vestida”	143
C. DOCUMENTOS PONTIFÍCIOS	146
C. 1. Encíclica <i>Musicae Sacrae Disciplina</i> de Pio XII.....	146
C. 2. Constituição Conciliar <i>Sacrossanctum Concilium</i> sobre a Sagrada Liturgia (Capítulo VI – A Música Sacra).....	166

A. Entrevistas

A. 1. Entrevista ao Pe. Jorge Alves Barbosa

Realizada a 12 de outubro de 2017

Breve nota biográfica

O Pe. Jorge Alves Barbosa iniciou os seus estudos musicais no Seminário de Braga, tendo o Pe. Manuel Faria como professor de Canto Gregoriano, História da Música, Piano, Órgão e Harmonia. Estudou também no Pontifício Instituto de Música Sacra, em Roma, onde se licenciou em Música Sacra, na área da Composição, e fez o seu Mestrado em Canto Gregoriano, obtendo ainda o Diploma de Organista Litúrgico. Foi um dos discípulos mais próximos do compositor em estudo, tendo trabalho e convívio de perto cerca de dez anos seguidos.

Verónica Pereira (VP) - Que memórias guarda da sua convivência com Manuel Faria?

Pe. Jorge Alves Barbosa (JAB) - Neste campo, não tenho muito mais a dizer do que já disse em outras entrevistas e contextos, pelo que transcrevo o que disse naquela que foi até hoje a entrevista mais completa – dada a Leonor Barbosa de Melo, para a sua Tese sobre a Música para Canto e Piano de Manuel Faria – para além do breve texto que escrevi para a Biografia de Manuel Faria, publicada pela Fundação Cupertino de Miranda aquando do Centenário do seu nascimento:

1.1 – “O que nos pode dizer sobre a sua história pessoal com Manuel Faria?”

Depois de algumas referências vagas a uma pessoa cujo nome me fui habituando a ver como autor da música de cânticos que aprendi desde criança, vim a conhecê-lo, sendo já adolescente, no Seminário de Braga, aquando de umas audições comentadas a obras clássicas de que recordo a *Sinfonia em Sol menor* de Mozart e que haveriam de marcar a minha vida e opções de músico; travei

conhecimento pessoal e directo com ele não em Braga, mas em Fátima, nas Semanas Gregorianas, onde ele foi fazer uma conferência no vigésimo quinto Aniversário das mesmas (1975?) e me apresentei como seminarista de Braga. Reencontrei-o logo a seguir, primeiro como professor de Canto Gregoriano (disciplina que eu conhecia já bem, pelo que tive o único 20 que ele deu na vida, creio eu...) e de seguida como professor de História da Música em cujas aulas cheguei a tocar algumas peças de piano como demonstração pois não havia assim tantos discos... e tive-o sempre como Director de Coro do Seminário Conciliar de Braga, quando aí frequentava o curso de Filosofia e Teologia. Fui responsável pela prática litúrgico-musical no Seminário Conciliar durante cinco anos, pois recebi esse encargo no segundo ano de Filosofia, facto que me facultou um contacto mais directo, longo e pessoal com o Dr. Faria, estreitou as relações de amizade e sobretudo uma cumplicidade e solidariedade no sofrimento perante os problemas da música sacra. Eram tempos particularmente difíceis de uma recusa radical e iconoclasta da música sacra, em muitos meios eclesiásticos mesmo na cidade de Braga, orientando as preferências, até a nível oficial, pela música mais ligeira, rítmica ou pop, como se quisesse. Nas igrejas, e o Seminário não estava isento disso, cantava-se Bob Dylan, Joan Baez, Demis Roussos, Maria Ostiz, e só contrariado se cantava uma música sacra que ia dando os primeiros passos ao nível do vernáculo. Salvava-se o Coro (que então era obrigatoriamente frequentado por todos os alunos) em que a polifonia (não só clássica) gozava de particular acolhimento juntamente com algum repertório executado com notório agrado de todos como o *Requiem* de Lorenzo Perosi ou a *Missa de Santo Eduardo Rei* de Licínio Refice ao lado de algumas missas do próprio Dr. Faria, como a *Missa "Cum Jubilo"* e, mais tarde, algumas obras de mais fôlego, aproveitando as capacidades de um bom grupo de alunos da década de setenta: *Missa Votiva*, *Responsórios da Semana Santa*, e outras, ou uma grande *Ave Maria* de Palestrina.

Fui durante seis anos o único aluno dele em Piano, dando depois os primeiros passos de formação em Órgão, e Harmonia, aventurando-me também nas primeiras experiências da composição, nomeadamente de âmbito sacro, algumas das quais então interpretadas fora do Seminário. Nesse caso concreto, quando eu procurava aventurar-me um pouco mais na área da composição, ele procurava

comparar as minhas coisas com as obras dos grandes autores – como uma missa que eu tentava escrever para coro, solistas e órgão que ele confrontou logo com a *Missa Solemnis* de Beethoven – eu ia sabendo assim o quanto a música era exigente e desafiante e quão longe eu estava da verdadeira arte de compor.... Um conselho recorro particularmente das muitas conversas que tinha com ele nomeadamente nas caminhadas da e para a Sé, pelas ruas de Braga: “Mozart passou a vida a copiar outros músicos... faz como ele e aprenderás”. Sabemos que Bach também aprendeu assim e, nos tempos em que não havia a possibilidade de fotocopiar as músicas, esse procedimento, derivado da necessidade de adquirir repertório, acabava por resultar... (Para a gente mais jovem recorro apenas que uma fotocópia custava então o equivalente a um litro de gasolina... (6\$50 = €0,03); isto antes de surgir a revolução da *Rank Xerox* já em 1980). Normalmente ele apreciava o que eu escrevia, apontava defeitos, fazia correções e confessava humildemente que eu teria de ir para outro lado estudar, pois havia coisas que ele não sabia bem como explicar-me. Só encontrei essa resposta, mais tarde, em Roma. Devo acrescentar que tinha liberdade total para ir ao escritório dele procurar partituras com que acompanhava audições de rádio. É evidente que fui um privilegiado nesse sentido com o acesso a partituras que só muito mais tarde tive condições de possuir.

Fui colaborador dele como organista acompanhador do Coro do Seminário (nas coisas mais difíceis como eram as *Missas “Cum júbilo”* ou *“Votiva”* e outras obras, onde arrisquei os primeiros passos na pedaleira, fazendo o respectivo arranjo; acompanhei ainda o seu Coral de Azurém, durante vários anos, com relevo para a *Missa “Jubilei”* de Domenico Bartolucci ou o seu *Stabat Mater*, entre cânticos e outras suas obras de menor exigência). Isto continuou mesmo depois de eu ser ordenado e vir trabalhar em Viana do Castelo, o que implicava incómodas viagens, no tempo em que não havia auto-estradas, mas com a compensação da enorme experiência musical, agradáveis jantares e conversas divertidas como eram sempre as conversas com ele. Note-se que, sendo ele de São Miguel de Seide, partilhava com Camilo Castelo Branco, como hoje partilha o espaço de memória, um humor brejeiro e por vezes mordaz, mas sempre muito educado. Acabei por desempenhar essa função de acompanhador do Coro de Azurém na última apresentação pública do Dr. Faria, em Vila Praia de Âncora, a 10 de Junho de 1983, um mês antes da sua morte. Foi também a última vez que o

vi. Tudo somado, terei trabalhado e convivido directamente com ele, para o mal e para o bem, ou seja, nas alegrias e sofrimentos, e também pelas dificuldades entraves e dissabores futuros, por cerca de dez anos seguidos.

1.2 Do contacto que teve e do que conhece de Manuel Faria, como o caracterizava enquanto músico e nas relações que estabelecia com a comunidade?

Era uma pessoa encantadora, com um grande sentido de humor, como disse; divertia-se com a música como um Mozart (que apreciava especialmente pela sua brejeirice, patente nas *Cartas* e soberbamente retratada pelo célebre filme *Amadeus*) ainda que se irritasse quando as coisas corriam mal, mais pela distração ou desinteresse das pessoas que por incapacidade que sabia compreender. Causava-nos particular perplexidade a sua limitação com a diabetes que o obrigava a interromper ensaios, mesmo que contasse sempre com a nossa compreensão. De resto, penso que sofria mais para dentro; não lhe ouvi particulares queixas até porque eu era um juvenzinho, mesmo que tenha partilhado com ele muita música, algumas mágoas, e desabafos. Houve outras pessoas, mais velhas, a quem ele confiou mais esse lado dramático ou mesmo trágico da sua vida. Mas recordo também o dia em que me convidou, com os outros amigos músicos, a uma espécie de “rito iniciático”: partilhar uma garrafa de champanhe com que costumava comemorar o ter curado com uma solene bebedeira, em tempos recuados, um problema de tosse crónica considerada incurável...

Ele tinha um grande respeito pelas pessoas e uma grande capacidade de encaixe com os seminaristas, quer nos ensaios do Coro quer nas aulas, dado que as preferências deles não iam então no sentido da música que o Dr. Faria ensaiava. Havia rebeldias, incompreensões, desobediências, práticas alternativas preconizadas por muitos, padres e leigos, que agora até se gabam de terem sido alunos dele. Por tabela, também sofri então alguns dissabores. Não aceitava que alguém se desculpasse de que não tinha jeito para a música: “Se tu me dizes que não tens ouvido eu provo-te que Deus não existe!...” – atirava ele a quem lhe vinha com essa desculpa para não ter que cantar ou solfejar... e se limitar às questões “de teoria”.

Com o povo simples, a quem ensinou a cantar, é que ele se sentia bem na sua boa disposição, vontade de ajudar, sensibilidade para com as limitações das pessoas que o faziam rir, mas ao mesmo tempo estimulavam a trabalhar. Creio que foi uma das muitas coisas que aprendi com ele. Não importa que as pessoas não tenham grande voz... que berrem... que até possam desafinar um pouco, desde que cantem boa música. Antes uma boa música mal cantada que uma má música cantada bem. Muita gente que fui conhecendo guarda as recordações da paciência de Job que ele revelava no contacto com os cantores, fossem eles de um bom coro fossem as cantadeiras de uma qualquer terreola. Um exemplo da sua sensibilidade popular é um facto, quase anedótico, que se passou na minha Missa Nova. Tinha acabado o cântico da comunhão e havia ainda muita gente para comungar quando, sem meias medidas, ele que, por iniciativa própria, estava a dirigir o grupo coral de Maximinos, salta para o harmónio (estávamos em 1980) e vai de cantar o “Santos Anjos e Arcanjos”... E toda a gente cantou com ele...”

VP - Como o caracteriza enquanto padre, professor, articulista e compositor?

JAB - Como professor: De certa forma já o caracterizei como professor, mas posso acrescentar o seguinte; tinha uma enorme paciência com os alunos que, note-se, eram jovens e adultos, mas muitas vezes ainda muito incipientes na música, já que antes não tinham tido oportunidade ou capacidade de se desenvolver por não quererem ou pelo facto também de não terem encontrado gente com a paciência de os ajudar. Como o Dr. Faria já encontrava os seminaristas muito próximos de serem padres preocupava-o o facto de precisarem da música para a sua acção pastoral, mesmo que os próprios não se importassem muito com isso. Revelava uma enorme erudição, nomeadamente na História da Música e inseria-nos em questões de história, de estética, de gosto, etc. Não havia muitos meios então e seguíamos apenas um livrito de Jacques Stehman, mas o resto eram histórias contadas por ele ou com outros meios como a leitura das cartas de Mozart que não falavam só de música...

Mais aliciante, para ele e para mim, era o seu trabalho individual comigo, como professor de piano, órgão e harmonia (não se poderia falar logo de composição). Era bom professor embora não propriamente versado na técnica pianística, ensinando mais ao nível do que se chamaria hoje uma “prática de teclado” não sem me disponibilizar

alguns livritos de “estudos” relacionados com uma técnica um pouco mais avançada. Mas também o tempo de que eu dispunha para estudar, no meio das actividades lectivas de um Curso de Teologia, não era muito; eu estudava durante os tempos de recreio enquanto os colegas jogavam futebol. Como professor de Harmonia, utilizava então os tratados de Émile Durand e de Vincent d’Indy, creio eu, e sobretudo confrontava os meus trabalhos com realizados por ele em Roma que guardava com cuidado. Por isso mesmo, mais tarde fiz o mesmo e tenho os meus copiados e encadernados, tendo alguns ficado também em Roma a pedido do meu professor de composição. Recordo que os trabalhos dele estavam muito bem feitos, e revelava algum sentido de humor no que escrevia como no caso de um “baixo dado” de Durand, sobre o qual ele escreveu uma realização em que meteu na voz superior a melodia do “Santos Anjos e Arcanjos”. Mais tarde eu mesmo haveria de fazer coisas do género. É evidente que estavam sempre presentes “corais” de Bach e outras obrinhas do género. Quando fui avançando, por minha iniciativa, mas sempre com o apoio incondicional, embora moderado, dele, foi-me mostrando obras de maior vulto. Porém, nunca me confrontou com as obras dele. Eu dele só conhecia os cânticos que ele ia publicando, mesmo que acompanhasse alguns deles em processo de composição pois mos mostrava: “Olha o que eu estou a fazer!...” Notei então que escrevia muito ao correr da pena, espontaneamente, muitas vezes directamente a caneta (de tinta permanente que sempre usava) e tinha sempre as partituras na estante do Piano. Uma vez, escreveu uma pequena peçazinha para quatro vozes iguais, o *Salmo Responsorial* “*Feliz o homem que pôs a sua esperança no Senhor*”, já em cima da hora para uma celebração em que íamos cantar para a RDP. O Refrão deste salmo que ficaria famoso e mais tarde publicado, terminava no acorde da Dominante, em cadência suspensiva; perguntei-lhe então: “Senhor Doutor, quer com isto dizer que projecta essa esperança para o futuro, para a vida eterna?...! ao que me respondeu: “Nem tinha pensado nisso, mas pode ser...”

Como padre: era um homem que amava a Deus como uma criança, amava a igreja como homem adulto e responsável, não se inibindo de chamar as coisas pelo seu nome, intervindo com energia no que lhe dizia respeito, nomeadamente para com os mais responsáveis; amava o povo como um pai, com um carinho que por vezes até chocava pela intimidade que revelava até em gestos então pouco comuns como o de beijar uma senhora... especialmente terno com as crianças que punha a cantar Canto Gregoriano como nenhum outro e com os homens era especialmente bonacheirão, partilhando um

copo ou, quem sabe, uma partida de cartas. Era, segundo me consta, um excelente pregador e foi isso que o colocou em contacto directo com o povo de toda a diocese de Braga, nomeadamente na parte mais a sul. Andava muito por Famalicão, Guimarães e Fafe, onde tinha também, creio eu, os maiores amigos. Mais tarde Barcelos nomeadamente por acção do P. José Fernandes da Silva, também músico e seu especial colaborador e confidente. A sua qualidade de orador reflectia-se também na escrita, muito rica e bela por vezes, como se pode ver até em textos que escrevia para a Rádio como aconteceu com o programa que manteve durante anos com o título de “Ao encontro da grande Música” que tinha como “indicativo” o último andamento da *IX Sinfonia*, a “Grande” de Schubert. Deve-se em abono da verdade, e ao contrário de muito que se tem dito e escrito dele, que ele se reconhecia como padre-compositor e nunca como compositor-padre. E essa ideia me incutiu a mim com particular cuidado. Mesmo nos problemas que teve com os colegas, alunos e hierarquia, foi sempre um homem íntegro, que nunca se rebelou contra ninguém, calando e sofrendo para dentro e eventualmente desabafando e reagindo através da sua música que por vezes parece dizer: “estou-me borrifando para vós todos...”

Como articulista: Para além de escrever bem e por vezes com grande erudição, nem sempre aprofundava os assuntos como hoje em dia se exige, limitando-se ao que se chamaria um nível de divulgação, já que ele escrevia essencialmente para o Jornal, para Rádio e para uma ou outra revista de âmbito local como a *Cenáculo*, revista dos alunos do Seminário, *Theologica*, revista dos Professores, ou *Bracara Augusta*, revista de um grupo de intelectuais de então em Braga; eventualmente a *Brotéria*. Não se lhe conhecem trabalhos de grande vulto, ao nível da investigação, já que então isso não era prática muito comum para além dos meios universitários e sobretudo na formação dos seminários onde chegou apenas nos finais dos anos setenta. O primeiro trabalho de investigação que ele acompanhou um pouco, e não como principal orientador, pois esse era o professor de Teologia, Manuel Costa Santos, foi precisamente o meu, no qual eu procurava estabelecer uma possível ligação entre a Teologia e a Música. Foi na sua biblioteca que encontrei a maior parte da bibliografia; iniciou-me no pensamento de Ernest Ansermet expresso no livro em *Les Fondementes de la musique dans la conscience humaine* que ele muito admirava e descobrira recentemente. Perante resultado desse trabalho a que chamei “*A música no diálogo entre Deus e o Homem*;

projecto para uma Teologia da Música”, depois de o ler disse: “Ora aqui está o que eu gostava de ter escrito”.

Como compositor: Esta é uma questão que me coloca algum incómodo sempre que me pedem para a abordar, pois a amizade, o respeito pela sua memória, a consideração que merece contrastam com a seriedade e espírito crítico com que deve ser olhada a obra de qualquer compositor. Devemos evitar facciosismos e sobretudo não embalar numa certa “mitificação” das pessoas. Por outro lado, nunca esqueço o que um dia me disse o meu professor de composição – Italo Bianchi – um verdadeiro mestre na arte de ensinar, com uma obra considerável, que continua ainda a crescer sobretudo agora que já não ensina, e que se considerava um fraco compositor, dizendo-me, mesmo, (perdoe-se-me a imodéstia) que eu iria ser muito melhor que ele... (ensinou-me em cinco minutos o que todos os outros, incluindo o Dr. Faria, me diziam que não me sabiam explicar, ou seja, algo a que chamava “o movimento crescente dos acordes dos diferentes graus da escala no sistema tonal”) disse-me então um dia: “Nunca te curves senão perante Deus... Todos os grandes compositores apresentam erros enormes”.

Conheci melhor a faceta mais evoluída de compositor de Manuel Faria já depois de ter convivido com ele. Como disse antes, enquanto professor não me mostrava as suas obras de mais vulto, como aliás aconteceu com outros professores que tive depois. E compreendo esse pudor que também tenho alguma dificuldade em superar. Penso estarmos perante um compositor que prima pela espontaneidade, pelo que lhe vem à mente e não muito, na maior parte dos casos, por uma reflexão e utilização da borracha. Dizia-nos Domenico Bartolucci que a perícia de um compositor se mede pela utilização da “borracha”, apagando... apagando... alterando. E como eu aprendi com isso e com ele. Por vezes torna-se obsessiva a revisão dos trabalhos depois de uma euforia inicial de escrita. Por sorte, hoje o computador ajuda muito... Manuel Faria não era assim. Por isso mesmo me disse e tenho repetido à exaustão que gostaria de reservar os últimos anos de vida para rever as suas obras. Infelizmente faleceu sem o fazer e agora publica-se executa-se, comenta-se muita música dele e que ele não publicaria dessa forma.

É um compositor irregular: tem momentos e obras sublimes ao lado de momentos e mesmo obras que deixam bastante a desejar. Não vou concretizar porque, como costumo dizer, só o faço em presença da partitura e em ambiente em que possam entender o que digo e as razões por que o faço. Tem obras, sobretudo dos primeiros

tempos que estão muito bem construídas, mesmo obrinhas pequenas, e depois tem algumas que não resultam como se pode ver por uma leitura atenta ou até pela execução que recentemente se vem fazendo de algumas delas. Em artigos que escrevi e até em conferências, não escritas, que fiz já tive oportunidade de o dizer. Como disseram alguns dos compositores seus amigos mesmo, como Frederico de Freitas, revela por vezes alguma “rudeza” de linguagem bem como alguma incoerência de estilo. Usa com muita frequência a dissonância e depois surpreende-nos com uma cadência horivelmente consonante, ou o contrário; começa uma obra em bom estilo contrapontístico e depressa o esquece para entrar num estilo completamente diferente sem qualquer justificação; esgota muito rapidamente ou abandona as ideias que lançou para o papel em catadupa, etc. Mesmo no tocante precisamente à música sacra, utiliza meios e procedimentos que não se compaginam com a sacralidade ou com a gravidade da música litúrgica mesmo quando utiliza o Canto Gregoriano como referência; há muita gente que considera isso uma originalidade ou uma novidade, mas outros compositores igualmente dotados não optaram por tais soluções claramente discutíveis. A título de curiosidade comparem-se as diversas versões da *Missa “Cum júbilo”*. Isto se pode ver se compararmos com outros vultos de igual valia na música sacra, em outras latitudes, seus contemporâneos: Bettinelli ou Bartolucci em Itália, Jean Langlais ou Maurice Duruflé em França, Hermann Schroeder na Alemanha, para falarmos apenas de alguns que conheço e me recordo assim de repente.

VP - Quais foram as linguagens utilizadas por Manuel Faria nas suas composições?

JAB - Esta questão vem na sequência da anterior e novamente remeto para o que escrevi na entrevista anteriormente referida que transcrevo com alguns aditamentos derivados da sua releitura. Não se pode falar propriamente de “linguagens” e esta forma de dizer é demasiado vaga. Uma coisa é quando se escreve música sacra, destinada ao culto, que é o caso aqui, e outra quando se escreve música de outros géneros, destinada a outros públicos e executantes. E isso, muitas vezes, é esquecido, mesmo por Manuel Faria. Por outro lado, há aspectos que, no seu tempo e entre nós, não eram relevantes para uma linguagem musical sacra. Resumidamente, poderei dizer o mesmo que disse na entrevista anteriormente referida. Não sei mesmo se se pode definir uma escrita

musical ou uma linguagem de Manuel Faria. No entanto vou tentar apresentar alguns pontos a partir de uma visão de conjunto e necessariamente limitada:

- a) Revela uma certa propensão para utilização do *ostinato* a partir do emprego de temas curtos que se repetem, em progressão ou não; emprego, por vezes de pequenos motivos de três ou quatro notas utilizados em imitações ou então em progressão melódica mas sem grande solução de continuidade o que dá a ideia de uma composição um tanto fragmentada;
- b) Por isso mesmo podemos dizer que não desenvolve muito as ideias que lhe surgem, mas vai criando ao sabor da invenção, ou do texto no caso da música vocal; mais espontâneo que trabalhador como já referi anteriormente; por vezes com soluções um pouco forçadas;
- c) Procura mais a expressividade que a acessibilidade ou mesmo a “beleza” melódica; não é propriamente um melodista comparado com outros seus colegas e contemporâneos na música sacra; e tende cada vez mais a desviar-se de um melodismo agradável que ainda podemos encontrar em algumas músicas mais juvenis; por vezes é um pouco difícil de digerir, nomeadamente nas coisas que escreve para a assembleia como são as Antífonas, por exemplo. Dá um pouco a ideia de “ora aguentam lá mais esta!...” sem se importar com o contexto e até as disposições das pessoas como no caso dum Ofício de Defuntos. Do ponto de vista formal é, por vezes, difícil de entender, pois não dá para ver onde é que se situa.
- d) Não explora particularmente a dimensão rítmica a não ser nos casos em que utiliza a repetição e o “ostinato” que referi acima; mantém a regularidade rítmica e as mudanças de compasso (métrica) derivam muitas vezes da prosódia textual; por vezes apresenta inovações ou irregularidades no ritmo e métrica num determinado compasso e depois nunca mais aparecem. Há por vezes soluções de escrita que não são as mais adequadas à prosódia textual.
- e) Salvo raras exceções, não utiliza intervalos particularmente difíceis, privilegiando, diria, os graus conjuntos; no entanto, utiliza por vezes intervalos melódicos que nos colocam num determinado contexto melódico e harmónico que depois ele não respeita, o que dificulta a compreensão e a execução; usa e

abusa de alguns “motivos” e particularmente um que qualquer músico pode identificar, mas que não dá para transcrever aqui.

f) Do ponto de vista harmónico, cultivava a dissonância com particular frequência e intensidade, nomeadamente nos acompanhamentos instrumentais; por vezes é um pouco incoerente de ponto de vista estilístico, parecendo mais ir ao sabor do momento e da fantasia do que da procura de uma coerência de linguagem ou um determinado sistema harmónico. Tanto surpreende pela novidade e pelas soluções ousadas como por alguma banalidade. Não parece que usasse muito o piano para compor, embora, como disse anteriormente lesse as coisas ao piano, pelo que me foi dado observar, o que acaba por resultar em algumas falhas ou soluções incompreensíveis. Como já disse, não era muito de rever as coisas pois isso não era fácil. Imagino muitas vezes o que ele poderia fazer se tivesse um computador...

g) Procurava, conforme me disse, no final da vida, uma linguagem de sabor mais modal, mas não chegou a afirmá-la com consistência e de forma assumida; apreciador da modalidade ao jeito de Domenico Bartolucci, ficou particularmente entusiasmado depois de conhecer alguns trabalhos de Hermann Schroeder após se ter encontrado com ele, em Bolzano (Suíça), creio que por 1978, como gostaria certamente de Jehan Alain... Pode ver-se essa propensão para a modalidade e uma nova forma de escrita, em algumas das suas últimas obras, nomeadamente a *Missa em honra de São Jorge*. Disse-me então: “era isto que eu gostaria de fazer e estou a conseguir encontrar o que sempre procurei”. Mas foi por pouco tempo.

Assim sendo, como se trata de um *homem sempre à procura de uma linguagem*, é também difícil destacar uma característica da sua linguagem musical que o possa afirmar no contexto da produção musical portuguesa ou internacional; tal se pode notar na forma um tanto imprecisa com que alguns comentam ou criticam a sua música. Isso também não fazia parte do seu carácter. No que respeita à música sacra em concreto, se algo de novo ele trouxe à música sacra portuguesa foi a utilização sistemática da dissonância que o haveria de caracterizar como um “compositor difícil” para a mediania musical dos nossos meios, muito marcados pela simplicidade ou mesmo banalidade do cecilianismo e dos compositores que por cá o seguiam e imitavam. Para além da

apreciação do seu amigo Frederico de Freitas ao considerar a sua música um pouco “rude” (no que eu concordo e justifico com alguma incoerência estilística, espontaneidade e necessidade de limar arestas de que já falei) referiria a referência que me foi feita pelo próprio Dr. Faria ao comentário de um grande gregorianista que foi também meu professor, e particular amigo, o professor holandês Jos Lennards, segundo o qual a sua música era bastante “ máscula”. O humor do nosso homem dava a esse epíteto um tom particularmente minhoto... que deixo à sua consideração. Perante isto, até me custa a compreender como é que ele apreciava tanto Lorenzo Perosi... Talvez pelo respeito para com a música sacra que o compositor italiano então encarnava e que Manuel Faria terá conhecido também em Roma pois era, ao tempo, o Director da Capela Sistina.

No que respeita à música sacra, portanto, a linguagem de Manuel Faria não é unívoca e constante, indo ao sabor do momento ou das circunstâncias; tanto é modal em partes da *Missa “Cum júbilo”* como noutras tende ao atonal; particularmente atonal na *Missa Votiva*, volta à tonalidade noutras obras mais simples como a *Missa Pastoril* que recorda os primeiros anos; particularmente coerente na totalidade, do ponto de vista de linguagem, a *Missa em honra de São Jorge*. Comparem-se os cânticos que vai escrevendo ao longo do tempo, na *Nova Revista de Música Sacra* ou até mesmo os diversos exemplos dos *Vinte Cânticos para a Missa*, onde há verdadeiramente de tudo. Um exemplo da pluralidade e talvez de uma certa esquizofrenia de linguagens e estilos que podemos encontrar na música sacra de Manuel Faria pode ver-se numa única obra particularmente breve e acessível: a *Missa em honra de São Francisco de Assis*. Veja-se a modalidade no *Senhor tende piedade*, uma certa ousadia tonal pelo menos no acompanhamento do *Glória*, a tonalidade marcante no Coral em Fá Maior do *Santo*, a sobriedade tonal-modal da melodia do *Cordeiro de Deus*, e depois a harmonia extravagante do terceiro “cordeiro”, sobretudo em “dai-nos a paz”... Acredito bem que muito boa gente não iria gostar muito do que eu acabo de escrever aqui, mas não me parece que eu esteja muito longe de uma leitura correcta da música sacra de Manuel Faria. Escrever mais sobre isso seria fazer o trabalho que compete à minha ilustre entrevistadora...

VP - Relativamente ao Concílio Vaticano II, como é que Manuel Faria reagiu às novas normas que afectaram a música litúrgica?

JAB - Tal como aconteceu com todos os músicos de reconhecido mérito e já com obra feita, que se dedicavam então à composição sacra, a reacção às propostas conciliares acerca da música sacra foi uma reacção de surpresa, incredulidade, desilusão e até alguma indignação, ao contrário de outros, mais medíocres, que viam ali uma forma de, finalmente fazerem qualquer coisa em prol da música e pastoral litúrgicas onde encontravam sobretudo um espaço de liberdade e incentivo à criatividade depois de quatrocentos anos de uma liturgia altamente formatada, ritualizada, e já um tanto esclerotizada. Não se tratava propriamente da doutrina oficial do Concílio, cuja oportunidade e valor todos reconheciam, mas da forma como foi entendida, lida e aplicada. Sabemos hoje algo mais acerca da influência que, mesmo assim, tiveram na feitoria dos documentos do Concílio e, particularmente, depois, na elaboração da *Instrução “Musicam Sacram”*, alguns compositores e outros vultos da música sacra e da liturgia com relevo para Johannes Overath, eleito depois o Primeiro presidente da *Consociatio Internationalis Musicae Sacrae* personalidade ímpar que pouco depois teve oportunidade de conhecer bem, o próprio Domenico Bartolucci, Director da Capela Sistina, esse particularmente renitente mesmo quanto ao Concílio em si mesmo (?)... Sabemos das lutas que então se travaram nas Comissões, os movimentos que se originaram e que quase nos passaram ao lado em Portugal apesar de algumas referências que podemos encontrar mesmo na *Nova Revista de Música Sacra*.

O problema foi – note-se – a forma como a leitura da doutrina conciliar foi feita, nomeadamente pelos grupos mais progressistas, com relevo para os franceses, e a abertura, para não dizermos o escancarar de portas à mediocridade musical que invadiu as nossas igrejas pelo facto de não existir, especialmente entre nós, uma verdadeira tradição de música sacra, e um repertório digno desse nome, o que não acontecia em países como a Alemanha, nem teve o mesmo impacto em países como Itália ou França. Esta questão é complexa, mas tentarei resumi-la em duas linhas: o nosso problema e de muitos países é que a doutrina conciliar, quer nos elementos mais tradicionais (Canto Gregoriano e Polifonia) quer nos mais progressistas (abertura a “novos géneros de música sacra” o que para muitos consistia em canções) quer na música instrumental (contraste entre o “órgão de tubos” para uns com “outros instrumentos adequados”, para outros, o que implicava todos, mesmo da música pop-rock) partia do pressuposto de que em todo o mundo havia uma tradição musical e um movimento de renovação

consolidados como acontecia na Alemanha ou França; isto por força da acção do chamado *Movimento Litúrgico* que vinha já de antes dos inícios do século XX, acompanhado aí de uma produção musical de inegável valor. Assim seria fácil criar agora um repertório de qualidade mesmo em vernáculo, para o que já haviam sido feitas algumas experiências quase laboratoriais em escolas e mosteiros. O problema é que nós, como muitos outros países, não tínhamos praticamente nada. Não havia uma tradição de composição para a liturgia, nem repertório, nomeadamente ao nível do *Próprio da Missa*, ou seja de cânticos para a Liturgia, mas tão somente para as devoções; desse repertório devocional, dedicado ao Santíssimo Sacramento, ao Sagrado Coração de Jesus e à Virgem Maria, se retiravam, nas festas, alguns cânticos para a liturgia: um hino para Entrada, um cântico de contemplação e adoração eucarística para a comunhão, etc... Isso nota-se sobretudo nos textos: vejam-se os cânticos para as Comunhões Solenes, mesmo do Dr. Faria. Aquilo pouco ou nada tinha que se pudesse considerar integrado na dinâmica de uma celebração litúrgica; os cânticos de entrada para as Comunhões Solenes mais pareciam marchas militares em honra de Cristo-Rei, com soldadinhos e tudo, como se pode ver nos cânticos em honra do Sagrado Coração de Jesus. Cito de memória cânticos de então para as comunhões solenes: *“Muito humildes pequeninos, adoremos nosso Rei, Sob os seus olhos divinos, cumprimos Sua Lei. Seja a hóstia consagrada nosso guia e nossa luz; seja o céu nossa morada, nosso Rei seja Jesus”* assim cantávamos nós na Comunhão Solene e com que entusiasmo!... Os cânticos de comunhão referiam a contemplação e o êxtase perante Jesus Eucaristia “preso” no Sacrário e eventualmente “solto” para ser recebido em comunhão. Quem não cantou então, do P. Manuel F. Borda: *“No sacrário pequenino vive Jesus por amor; aqui virei cada dia a cantar em seu louvor”* (mas nada que referisse o acto de comungar...). Um lirismo inocente e ingénuo que se pode ver neste cântico da comunhão, muito conhecido então, do P. Tomás Borba: *“Anjos, abri-nos o santuário, que no sacrário quero entrar; e de Jesus no Coração, doce mansão sempre habitar”*. Depois foram aparecendo já cânticos de outro género, nomeadamente importados e traduzidos de França, e divulgados até nos altifalantes das nossas igrejas em virtude das edições discográficas com coro e orquestra, de Lucien Deiss, David Julien (com relevo para “Vitória! Tu reinarás!...” ou a Marcha da Igreja “Nós vamos a Ti”) e Joseph Gelineau, este já anunciando um pouco o desvario que se veio posteriormente a verificar. E poderíamos ir por aí fora.

VP - Como foi a passagem do latim para o português nas suas composições?

JAB - Não se trata propriamente de uma passagem, mas do assumir um novo repertório em vernáculo. Ao nível dos cânticos do *Próprio*, Manuel Faria tinha já tido algumas experiências, nomeadamente com o fascículo *Três Salmos e um Magnificat* que se cantavam por aí com assinalável êxito e foram uma primeira experiência dele no campo daquela novidade que o Concílio preconizava: a utilização de cânticos de inspiração bíblica e não do tal lirismo ingénuo e popular que vigorava então. Note-se que a abertura ao repertório de sabor mais popular e vernáculo na Liturgia vinha já de Pio XII, na *Encíclica Musicae Sacrae Disciplina* (1955), e como resposta às propostas do *Movimento Litúrgico*. Por isso mesmo, a passagem do Latim para o Português, deu-se sobretudo ao nível do *Ordinário da Missa* que, até ao Concílio, era cantado exclusivamente em latim. Mesmo depois do Concílio, o Dr. Faria ainda escreveu missas em latim e alguns motetes, obedecendo claramente ao que dizia a doutrina conciliar, mas longe do que, na prática, se estava a fazer pelo país e pelo mundo fora, mesmo com compositores de uma certa responsabilidade e nome... que cederam a um certo populismo. Daí os problemas que o Dr. Faria teve com toda essa gente ao ponto de ser pateado por leigos, padres e freirinhas no Encontro Nacional de Liturgia de 1977, ao apresentar “*O pensamento da Igreja sobre a sua música*”. Depois, a contragosto, lá escreveu a *Missa em honra de São Francisco* com toda a mensagem que ela envolve e mais tarde a *Missa em honra de São Jorge*, para o Coro e Banda de Pevidém (Paróquia de São Jorge de Selho), então dirigidos pelo seu amigo Francisco Ribeiro; e até uns novos e breves “Responsórios da Semana Santa” para uso da liturgia da Sé, cantados pelo Coro do Seminário Conciliar e depois publicados na *Nova Revista de Música Sacra*, I série, n. 5. Mas, em abono da verdade, ele nunca chegou a “engolir”, tal como muitos outros que preferiram retirar-se pura e simplesmente da composição sacra, essa do vernáculo na liturgia, nomeadamente no *Ordinário da Missa*. Note-se que isso implicou a rejeição pura e simples da maior parte do repertório litúrgico de qualidade, desde a polifonia renascentista à música contemporânea. E as alternativas são o que se vê.

VP - Quais são as principais diferenças entre os cânticos compostos antes e depois do Concílio Vaticano II?

JAB - Ao nível dos cânticos efectivamente compostos por Manuel Faria há que ver muita coisa e ao seu trabalho compete analisar isso mesmo, creio eu. No que respeita aos ditames do Concílio a esse respeito poderíamos brevemente apontar três ou quatro elementos: 1) a dimensão bíblica dos mesmos cânticos quer quanto ao emprego de textos bíblicos quer à inspiração bíblica dos textos poéticos compostos; 2) o relevo dado à participação activa do povo, ou seja a composição de melodias acessíveis às grandes assembleias; 3) a participação do Coro ou Schola como apoio da Assembleia ou em diálogo com ela, salvo raras excepções em que o canto poderia ser confiado apenas ao Coro; 4) a valorização e o relevo dado ao Salmo Responsorial, elemento verdadeiramente novo na liturgia.

No primeiro ponto: o Dr. Faria foi particularmente renitente, preferindo a utilização de poemas de composição original para o que contava com a colaboração do P. Joaquim Alves, uma parceria que durou a vida deles, e que originou, entre outros, os *Vinte Cânticos para a Missa*. A utilização de cânticos de inspiração bíblica, redundou em muitos casos numa quase exclusiva utilização de Salmos para todo e qualquer momento da missa, prática que, vinda de França, encontrou entre nós um eco particular no P. Manuel Luís, de Lisboa. Não era isso que o Concílio preconizava, mas foi assim que muito boa gente o entendeu. Isso originou grandes discussões entre nós, nomeadamente entre Norte e Sul... O resultado foi um repertório particularmente pobre e monótono que ainda vigora em muitos sítios: cantar salmos, em forma musical idêntica (Refrão e Versículos) em todos os momentos da celebração...

No segundo ponto: o Dr. Faria não teve aí grande dificuldade pois estava habituado a escrever cânticos para o Povo. E escreveu muita coisa a uma voz, como os tais "*Vinte Cânticos*" bem como a Missa "*popular*" em honra de São Francisco... Porém não concordava em nada com o "assembleísmo" que vigorava por aí e que afastou das igrejas os melhores coros, deitando para os caixotes se não para o fogo muito do que de melhor se praticava ao nível musical. Ele com isso não concordava em nada. Daí a valorização e promoção do movimento coral que se originou na Arquidiocese de Braga pelos anos setenta e no qual eu participei já, onde cresci, e que é conhecido e reconhecido ainda hoje. A exclusão dos coros era mesmo defendida no seio do Secretariado Nacional de Liturgia e até, mais tarde, no Serviço Nacional de Música Sacra. As discussões que eu mesmo tive sobre o assunto com alguns dos membros do mesmo e cujos efeitos perduram ainda hoje nas opções que encontramos neste país ao nível da composição e divulgação da música sacra... Quanto ao terceiro ponto:

Decorrente do acabado de afirmar, ele valorizava sobretudo o papel do Coro enquanto apoio e em diálogo com a Assembleia, privilegiando uma intervenção do mesmo em momentos hoje considerados inapropriados como o Salmo Responsorial, por ele considerado e chamado ainda, “*Cântico de Meditação*”; este apresentava então os Versículos e mesmo o Refrão em Polifonia, mesmo que aqueles no estilo mais sóbrio do fabordão... Veja-se o respectivo repertório na primeira série da *Nova Revista de Música Sacra*. Era assim que ele e toda a plêiade de colaboradores fazia. Não vingou, a *NRMS* foi suspensa, ao fim de três anos, e depois retomada com novos modelos e padrões de escrita. Advogando uma “participação activa ao nível interior”, como muitos, e dentro também da doutrina conciliar, propunha a intervenção do Coro ou Schola sozinho, em momentos como Ofertório ou Acção de Graças, ou, por vezes, como Cântico de Entrada, para o que usava ora repertório clássico ora repertório elaborado recentemente como aconteceu com a adaptação e transcrição para coro de alguns dos *Gellert Lieder* de Beethoven, nomeadamente “Louvado seja Deus, imenso e forte” e “Meu Deus, que imenso é o teu amor”... escritos para vozes iguais para o Coro do Seminário e depois a vozes mistas e publicados na *Nova Revista de Música Sacra*. O mesmo se diga de alguns Corais de Bach.

Quanto ao quarto ponto: mesmo tendo em conta o que já antes disse, o Salmo Responsorial não era propriamente um dos lugares onde Manuel Faria se sentia à vontade; podemos dizer que não dá para compor... é demasiado breve... lembra um pouco a *Liturgia das Horas*... os modelos por cá vigentes não o entusiasmavam, mais parecendo, nas palavras de Paulo VI, “slogans” litúrgicos que verdadeiros cânticos. Por isso, quando os compunha, usava a polifonia... Manuel Faria, nunca seria capaz de apresentar um “corpus” de Salmos Responsoriais como aconteceu então e depois com outros compositores claramente de nível inferior e cujo nível musical é, em certos casos, musicalmente medíocre. Mesmo que escrever isto me possa custar a cabeça... Pior ainda quando se caiu na prática já denunciada por ele e depois por mim de forma veemente, de escrever “salmos”, ao mesmo estilo, a uma voz, com Refrão para o Povo e versículos para solista ou naipe de coro, para todo e qualquer momento da Missa, como já afirmámos acima. Só muito recentemente é que alguns dos compositores da nossa praça, e não todos ainda, se deram conta do logro, para não dizer do ridículo de tal opção. Veja-se o repertório dos nossos *Cantoriais*, oficiais ou não. Por isso, e porque a qualidade de outras melodias mais “modernistas” era ainda pior, é que ele classificava tais colectâneas de “caixotes de lixo”. Eram e são ainda, doa a quem doer.

VP - Em relação aos cânticos da sua autoria, quais eram os critérios utilizados?

JAB - Creio que, em grande parte já respondi a esta questão. O maior critério foi sempre, dentro das possibilidades que a fidelidade à doutrina da Igreja e à arte lhe permitiam, elaborar um repertório que favorecesse a vivência da liturgia por parte de todos: povo, organistas, cantores, e mesmo os celebrantes, pois ele nem gostava muito das *melodias oficiais*, ou chamados *Cantos do Celebrante*, e com redobrada razão... Note-se que escreveu algumas dessas melodias para a *Missa em honra de São Francisco*. Ele nunca cantou ou fez cantar o *Pai Nosso* “oficial”; sempre cantávamos o que consta dessa missa. Com o tempo, como se pode notar nas composições publicadas na segunda série da *Nova Revista de Música Sacra*, tendia para uma maior simplicidade de linguagem harmónica ao passo que nunca mais assumiu a profundidade e o cuidado que encontramos nas composições dos tempos juvenis: *Cânticos da Juventude* (vários fascículos e temas) *Florinhas do Campo*, (a Maria) ou *Novos Cânticos* (vários temas). Ele contava uma historieta a propósito de uma dos cânticos da colectânea *Florinhas do Campo*, “Rainha da Paz”: certa pessoa, ao escutar um dia esse cântico achou-o particularmente bonito e pediu-lhe se não lhe arranjava a partitura; “Mas tu deves ter isso!... Está nas *Florinhas do Campo*” – Ah tenho, tenho; vou ver”. Pouco depois voltou desanimado. “Oh, pois é, mas tem quatro sustenidos!...”. Os cânticos marianos mais tardios de *Senhora da Primavera* ou os natalícios de *Presépio Novo* são muito mais contidos tanto no que respeita a melodias como a acompanhamentos, sendo alguns pequena excepção como a elaboração canónica de “Mãe da Igreja” ou a harmonia de “Por Cristo e em Cristo” da primeira colectânea ou “Presépio Novo” da segunda. Há em alguns deles uma marca notoriamente popular. Não deixa de ser irónico que alguns cânticos dele já publicados postumamente na *Nova Revista de Música Sacra*, n. 27-28, sejam Salmos, para a Liturgia das Horas ou mesmo Salmos Responsoriais, dado o seu estilo.

VP - Como caracteriza os seus cânticos?

JAB - Genericamente, e depois do já anteriormente referido a propósito da sua linguagem melódica, rítmica e harmónica, poderíamos falar de cânticos a uma voz e acompanhamento – as versões polifónicas, quando existem, são pensadas depois, o que não deixa de ser um limite – com melodias particularmente simples, de âmbito reduzido a pouco mais de uma oitava, caminhando preferentemente do grave para o agudo,

cedendo por vezes ao gosto popular, o que nunca quer dizer à vulgaridade, e onde os acompanhamentos são um pouco mais elaborados, quer na harmonia quer, mais raramente, ao nível do contraponto, confiando que os organistas mais aplicados os consigam executar, o que era e é verdade. Vejam-se os acompanhamentos dos *Vinte Cânticos*... um jardim de variadas delícias para o organista e com enormes surpresas ao nível da dissonância sempre particularmente suave, mesmo quando ataca, por exemplo, no cântico “Anjos do céu a cantar” um canto “popularucho” em terceiras, em Dó, com o acorde de sétima maior em segunda inversão!!! Escreve sempre para um teclado manual (Harmónio), dominando claramente a respectiva técnica, fazendo com que sintamos um certo prazer e tranquilidade na execução, desenvolvendo aqui e além uma elaboração a tender para o concertante, nomeadamente nos mais antigos, o que é agradável e justifica o esforço; sobretudo não se limita a escrever apenas dentro do âmbito das vozes, transcrevendo pura e simplesmente as mesmas, e na região média do teclado como faz a maior parte dos nossos compositores de música sacra. Usa um estilo de escrita que não deixa de fazer pensar claramente na “paleta de registos” de um órgão, um pouco ao jeito de *L’Orgue Mystique* de Charles Tournemire. Nunca escreveu propriamente a pensar no órgão, muito menos com pedaleira (à excepção da *Missa em honra de Nossa Senhora de Fátima*, escrita e executada em Roma no grande órgão do Pontifício Instituto de Música Sacra, hoje sede académica, à Praça de Santo Agostinho) já que – lamentava- se ele – também não existiam órgãos no seu tempo; os electrónicos com pedaleira que apareceram pelos anos setenta também não eram grande coisa ao nível de som nem a maior parte dos organistas nisso pensava. Mas não se pode dizer que dominasse assim tão bem a técnica, possibilidades e limites, da composição organística como se pode ver na partitura citada e mesmo no próprio *Tríptico Litúrgico* para órgão.

Fui dos primeiros a utilizar a pedaleira no acompanhamento de cânticos dele e de outros, mesmo que esta não estivesse expressamente escrita e divertia-me com isso já que não dispunha de grande repertório organístico para poder tocar ou treinar ou o que tinha me era então tecnicamente inacessível. Foi nesse contexto que fiz e escrevi a adaptação da *Missa “Cum júbilo”* e da *Missa Votiva*, com especial agrado dele, assim como acompanhei, com ele, o Coral de Azurém na execução da *Missa “Jubilei”* de Domenico Bartolucci e mais tarde, no Seminário Conciliar, a sua *Missa da Senhora do Sameiro* então por nós recuperada.

Escusado será dizer que ele não compôs apenas para o papel, e nós, no Seminário ou alguns Coros Paroquiais, cantámos praticamente tudo o que ele escreveu ao nível de cânticos para a Liturgia, fosse nas celebrações do Seminário Conciliar, fosse na liturgia da Sé de Braga. Não ousou afirmar, de cor e com toda a certeza, mas quase me atreveria a dizer que não houve cântico por ele publicado na *Revista* e mesmo noutras publicações que não fizesse parte do nosso repertório e muitos deles cantados com relativa frequência. Quando agora, por um ou outro motivo, folheio as páginas dos seus cânticos, raramente encontro algum que não conheça e tenha cantado a não ser que se tratasse de cântico claramente não adequado às celebrações e à liturgia do Seminário. Efectivamente até alguns cânticos escritos para as crianças da catequese, como os que se encontram na *Nova Revista de Música Sacra* n. 11, da I Série, foram ensaiados e nós os cantávamos nas celebrações, com especial agrado, como o célebre “Amar-te sem medida”, com aquele acorde de VI grau abaixado logo no início. Até por um certo carácter “revolucionário” que revestia, o que, então, na década de setenta era particularmente pertinente.

Devo dizer ainda algo acerca da sua escrita para Coro: o contexto da formação dos seminaristas e o facto de se tratar já de vozes maduras orientou o Dr. Faria para uma escrita marcadamente masculina, não só para vozes iguais, mas vozes iguais masculinas. Daí talvez a apropriada classificação de “ máscula ” à sua música, atribuída pelo Professor Jos Lennards de que falámos anteriormente. Na sua escrita musical nota-se a sensibilidade perante o potencial da voz masculina: a força dos Barítonos e Segundos Tenores, a menor potência dos Baixos, (por cá não temos Baixos profundos) explorados numa sonoridade que se pode ouvir melhor nos “pianos”; a capacidade para o falsete dos Primeiros Tenores. Depois temos o volume quase atoador, possível quando todos cantam comodamente em região média ou então podem preparar os ataques no agudo em “fortíssimo” como acontece em “Glorificamus te” ou no “Hossana” da *Missa “Cum Jubilo”*. A uniformidade de timbre é outro aspecto que valoriza uma escrita para vozes iguais e a aproxima muito mais daquilo que pode ser a limpidez da audição interior de um compositor sobretudo quando escreve ao teclado. E poderíamos ir por aí fora. Essa é, por exemplo, uma das virtudes dos *27 Responsórios da Semana Santa*, que ele considerava a sua melhor obra. E do ponto de vista do equilíbrio entre as diversas dimensões da música, é, sem dúvida.

Sendo essa uma das principais virtudes, é também um dos principais limites da escrita coral do Dr. Faria. Há obras que ele escreveu para coro de vozes iguais que não

funcionam bem para vozes mistas, nomeadamente quando a transcrição não é particularmente cuidada (mas deixemos aqui os pormenores técnicos). Problema maior que este é o facto de que, quando Manuel Faria escreve para vozes mistas, mantém muitas vezes o pensamento e a cabeça nas vozes iguais, esperando obter os mesmos efeitos, mas esquecendo a diversidade de volume e potência dos diversos registos da voz, a diferença de timbre das vozes masculinas e femininas, etc. Isto daria para um trabalho de análise mais exaustivo, pelo que deixaria apenas dois ou três exemplos. No caso da transcrição, é claro que a versão da *Missa em honra de Nossa Senhora do Sameiro* na versão para vozes mistas, que anda por aí, por bastante interessante que seja, não se pode comparar com a sonoridade da versão original para vozes iguais, seja quanto ao equilíbrio sonoro do *Kyrie* e *Agnus Dei* seja quanto à potência em diferentes momentos do *Gloria*, seja sobretudo no momento mais belo e original de toda a missa: o *Benedictus*. Não é a mesma coisa escutar os sopranos a cantar aquele “lá” agudo do ataque inicial, para além do mais, muito difícil ou quase impossível de fazer em “pianíssimo”, que escutar o efeito magnífico do mesmo “pianíssimo” executado com toda a comodidade por um naipe de Primeiros Tenores em falsete. As poucas transcrições feitas de alguns *Responsórios* denotam também essa diferença e considerável perda, em todos os sentidos. Por esse motivo é que eu, pessoalmente, tenho resistido à tentação sempre presente de realizar esse trabalho de transcrição, com que se poderia alargar o leque de possibilidades da sua execução nos tempos de hoje. Mas teria que ser quase um novo trabalho de composição... Quanto ao facto de Manuel Faria ter sempre na cabeça as vozes iguais mesmo quando escreve para vozes mistas, com notório prejuízo para o impacto da partitura, o melhor exemplo é, em meu entender, e já o escrevi a propósito dessa mesma obra, o da *Missa em honra de Nossa Senhora de Fátima*. Há processos que a técnica do contraponto proporciona, nomeadamente o cruzamento das vozes, e que os polifonistas antigos usavam com particular perícia, que permitem superar com assinalável êxito essa dificuldade, o que não acontece na obra de Manuel Faria e na da maior parte dos actuais compositores de música sacra. Por outro lado, essas condicionantes têm que estar sempre presentes na execução da polifonia antiga; muito do meu saber neste campo vem da rica experiência colhida nas aulas de polifonia no Pontifício Instituto de Música Sacra, em Roma, quando cantávamos a mesma partitura “more antico” com relevo para uma estrutura de vozes iguais ou “more moderno” com relevo para uma estrutura de vozes mistas. A sonoridade da prática antiga era consideravelmente superior.

A. 2. Depoimentos

Os depoimentos que vão ser apresentados de seguida foram dados por três elementos do Grupo Coral de Azurém, fundado em 1952 pelo Pe. José Fernandes Ribeiro, então pároco da Freguesia de Azurém¹⁹⁵. Manuel Faria também deu a sua contribuição a este coro, sendo esse o principal motivo para a realização destes depoimentos. A sua colaboração, como Diretor Artístico, durou mais de 20 anos (até ao final da sua vida).

Estes depoimentos foram feitos a elementos do Grupo Coral de Azurém que conviveram de perto com Manuel Faria. Como integraram o coro quando ainda eram novos, tiveram a oportunidade de conviver durante muito tempo com o seu Diretor Artístico, lembrando com carinho vários momentos partilhados com ele.

Depoimentos dados a 30 de novembro de 2017

A. 2. 1.

Nome: Manuel Eduardo

Idade: 55 anos

Com que idade conheceu o Pe. Manuel Faria?

5 anos de idade.

Quantos anos conviveu com ele?

Os vinte anos que ele andou por aqui. Sempre que ele esteve aqui, portanto até à morte, eu convivi com ele.

Como caracteriza o Pe. Manuel Faria?

Uma pessoa humilde, uma pessoa sábia, uma pessoa com uma sensibilidade, digamos, anormal em relação às pessoas ligadas à música que eu conheci e que conheço. Como compositor, bom, para mim foi o compositor do séc. XX na área da música sacra e da música popular.

¹⁹⁵ Disponível em <<http://grupocoralazurem.com/dr-coutinho.html>>, página consultada no dia 1 de dezembro de 2017.

O que recorda ter aprendido com ele?

A história da humildade e a pouca música que eu aprendi aos 14 anos de idade foi ele que me fez o exame de harmónio, que hoje se diz órgão, porque harmónio é o pedal. Eu aprendi com o falecido padre e o fundador deste coral o solfejo e a tocar harmónio e quem me fez o exame foi o Manuel Faria. Os poucos conhecimentos de música que tenho neste momento servem-me, porque eu dirijo dois coros de catequese, de crianças, e tudo mais. E mesmo até para ensaiar aqui os miúdos que dialogam connosco, com os adultos, nas Vésperas e no *Te Deum* há uma parte que é cantada alternado entre o coro grande e os miúdos. Portanto, digamos que a sensibilidade que eu tenho, porque eu de música pouco sei, mas a sensibilidade, pelo menos, para transmitir às crianças aprendi precisamente com ele, porque há aquelas pessoas que são boas, que já nascem com aquele dom, com aquele talento. Eu, pronto, com o convívio dele, mesmo a dirigir um coro e tudo mais, certos pormenores de expressão que eu faço para as pessoas me entenderem aprendi com ele.

Há algum episódio em especial que o tenha marcado?

Sim, olhe. Eu era novito, tinha os meus dez, onze anos, e num dos convívios do coral (nós todos os anos fazíamos um convívio, não tínhamos nenhum serviço em especial e convivíamos, íamos sempre dar uma voltita por aqui próximo) fomos para a Apúlia, fomos conviver à casa de praia de uma colega que era aqui coralista. E pronto, hoje há carros e a juventude e os miúdos não valorizam as viagens. Há muitos anos atrás, isto há cerca de 45, 50 anos, nós valorizávamos vir aqui ao coro porque tínhamos uns passeiozinhos, íamos cantar ali e acolá. E então nesse convívio recordo-me de ele, pronto, ele era uma pessoa muito alegre, ele contava umas anedotas. Ele era padre, mas era um padre com uma mentalidade diferente, totalmente diferente. Ele contava umas anedotas, podia meter às vezes pelo meio um termo menos próprio de um padre, mas era aquela simplicidade dele. E recordo-me que a determinada altura almoçamos e ele sai descalço e foi fazer uma caminhada ao longo da praia, descalço, a molhar os pés. Ele demorou um bocadito e entretanto, algumas pessoas e principalmente os miúdos, foram à procura do Sr. Dr. Faria, nós conhecíamos por Sr. Dr. Faria. E então recordo-me de ele vir a contar algumas peripécias, e anedotas também, naquele percurso de regresso à casa onde nós estávamos. E outros sítios onde nós íamos cantar, a forma como ele nos, ou seja, nós íamos normalmente com aquela pressão de fazer bem e ele, digamos, conseguia irradiar uma energia que nos punha um bocado confiantes e mais à vontade.

Episódios seriam muitos, mas eu sinceramente agora para enumerar alguns... Olhe, recordo-me de outra situação, antes de ele falecer, eu era, lá está, teria os meus 14, 15 anos, e recordo-me de ter ido buscar um carro que ele teve durante muitos anos... porque ele era padre e tinha a licenciatura, como pouca gente na altura tinha, e foi um homem que morreu sem nada. Ele teve de ir a Itália fazer lá um trabalho qualquer e deixou-o aqui e nós, Coral de Azurém, entre alguns elementos que tinham oficinas de mecânica e tudo mais, arranjou-se o carro e ele não pagou nada, porque ele nem dinheiro tinha para reparar o carro. Antes de ele falecer, os sobrinhos e a família ofereceram um carro pequenino, um *Peugeot*, porque aquele carro já tinha tantos quilómetros e já estava tão velhinho, tão velhinho, que ele não tinha condições para comprar outro carro, então os familiares compraram-lhe um. Gozou-se pouco do carro porque entretanto ele faleceu. Por exemplo, no Natal ele vinha ou neste tempo frio, sempre com aqueles casacos muito gastos e nós, pronto, no aniversário dele oferecíamos-lhe roupa. Quer dizer, era uma pessoa tão humilde, tão humilde, que ele faleceu sem nada mesmo. Ele podia, se fosse outro tipo de pessoa, estar muito melhor na vida, pelas condições que ele tinha. E uma das coisas que me interessou foi quando ele faleceu que entretanto, ali na Sé de Braga, um ex-aluno, pelo conhecimento que tenho, houve ali um género... quando ele faleceu entraram dentro do quarto, isso eu soube na altura, e parte da obra com certeza que foi de lá desviada. Sei que, e fui crítico na altura que organizei aí a passagem de um aniversário dele, fizemos um concerto com várias peças, nomeadamente até o *Te Deum* e fizemos umas projeções. Eu fiz a recolha do trabalho dele para fazer umas projeções enquanto cantávamos e tudo mais. Naquela altura veio a sobrinha dele, a Cristina Faria, e eu demonstrei, isto porque o espólio dele está em Coimbra... se ele viveu sempre em Braga e sempre, digamos, orientou corais daqui, da zona de Guimarães, Fafe, Famalicão, não achei lá muito justo e correto o espólio ir para Coimbra, deveria mais ficar aqui. Talvez por razões que me ultrapassam e que não sejam do meu conhecimento tivessem ido lá parar. Mas naquela altura eu demonstrei, digamos, o meu descontentamento e desacordo em relação a essa parte.

A. 2. 2.

Nome: Maria Fátima Soares

Idade: 55 anos

Com que idade conheceu o Pe. Manuel Faria?

Com 7/8 anos.

Quantos anos conviveu com ele?

13 anos.

Como caracteriza o Pe. Manuel Faria?

Era uma pessoa muito simples, muito alegre, muito à vontade com a música. Nós cantávamos, a música saía sempre bem. Íamos para os concertos super à vontade, era uma pessoa que brincava com a música e isso ajudava-nos muito a lidar com a música e a cantar e saía bem porque o à-vontade dele era transmitido para nós e assim íamos para os concertos mesmo muito bem e saía sempre bem com ele. E mesmo quando houvesse algum engano, ele dava sempre a volta e no fim tudo calhava bem, era espetacular.

O que recorda ter aprendido com ele?

O cantar, o cantar bem. Digamos que eu sou contralto, mas quando era preciso cantar soprano, também cantava, e ele conseguia fazer com que a voz desse para cantar soprano e cantar contralto. E pronto, as músicas dele são muito dissonantes, os meios tons, e eram muito difíceis de cantar, mas ele conseguia pôr-nos... quer dizer, nós pequenos, estamos a falar de 7/8 anos, a cantar esses tons dissonantes, mas que saíam sempre muito bem. Era espetacular, isso recordo-me bem dele, o seu à-vontade, como já disse, a simpatia dele, pronto, tratar-nos como filhos dele. Nós éramos como filhos dele, era mesmo. Qualquer problema que nós tivéssemos, ele era um pai para nós e transmitia-nos isso. Também nos dava muita paz e sentíamos-nos bem aqui, tanto que hoje ainda temos bastantes elementos, mantivemo-nos sempre aqui. Mesmo depois casamos e filhos e isso, mas nunca deixamos.

Há algum episódio em especial que a tenha marcado?

Não... o todo ele, o à vontade, sempre bem disposto. Marcou-nos... ele era muito simples, como já disse, e então nós numa altura oferecemos-lhe um sobretudo, porque ele era tão simples que até a roupa andava rompida, era um bocado isso. E depois nós, foi pela altura do Natal, acho, nós até lhe oferecemos um presente, mas ele não queria. “Mas eu não quero que gastem dinheiro comigo, mas eu não quero”, mas nós como damos a um pai também dávamos a ele. Nós chamávamos-lhe pai na brincadeira, mas ele não queria ser pai, queria ser irmão. Não se queria sentir tão mais velho. Mas isso, a simplicidade dele, nem a roupa ligava e o carro dele era fraquinho e às vezes também avariava e então aqui os colegas lá iam com ele e lá lhe arranjavam o carro. Lembro-me que na altura chegamos a ir a São Torcato e ele ficou com o volante na mão. Era uma pessoa mesmo simples, mesmo espetacular. Felizmente tive a oportunidade de conviver com ele e isso ajudou-nos muito. Ainda hoje gostamos de música e participamos e gostamos disto e acho que devemos tudo a ele, porque foi a nossa base. A base para a música fundamental e pronto, continuamos cá.

A. 2. 3.

Nome: António Cardoso Ribeiro

Idade: 79 anos

Com que idade conheceu o Pe. Manuel Faria?

Ora bem, o Pe. Manuel Faria faleceu em 83, portanto eu em 83 tinha... 20 anos antes 63, não é? Eu nasci em 38... 25 anos... por isso conheci-o quando tinha 25 anos.

Quantos anos conviveu com ele?

Convivi com ele esses anos todos [que o Pe. Manuel Faria colaborou com o Grupo Coral de Azurém] até falecer.

Como caracteriza o Pe. Manuel Faria?

Era um grande músico, um grande compositor, um grande regente e uma pessoa extraordinária, era uma pessoa maravilhosa! A gente falava com ele como se estivesse a falar com outra pessoa qualquer, era uma pessoa que nos recebia. Ele gostava do Coro

de Azurém, a segunda família dele era o Coro de Azurém. Portanto nós conversávamos com ele com a maior das facilidades.

O que recorda ter aprendido com ele?

Muitas coisas! Uma grande parte, quase 90% daquilo que cantávamos com Manuel Faria era tudo músicas dele, tudo músicas feitas por ele. Adorávamos as músicas de Manuel Faria, ainda hoje cantamos muita coisa de Manuel Faria. Portanto, nós, os coralistas, adorávamos as músicas de Manuel Faria.

Há algum episódio em especial que o tenha marcado?

Há um episódio que tenho a impressão que foi numa saída que tivemos e ele se achou mal. Íamos cantar uma missa, parece que era... bem, em Esposende ou ali próximo a Esposende, e quando íamos almoçar ele achou-se mal. Agora episódios com ele tínhamos muitos! Era uma pessoa muito alegre, temos muitos episódios com ele. Recordo-me que uma ocasião oferecemos-lhe um sobretudo para o Inverno e ele ficou encantado com o sobretudo. O coro ofereceu-lhe o sobretudo e ele ficou maravilhado. Ele vinha aqui, ele estava no Seminário em Braga, era lá professor, e vinha aqui ensaiar-nos duas vezes por semana e nós no Inverno resolvemos oferecer-lhe o sobretudo e ele ficou maravilhado. E claro, há vários episódios que a gente alguns já esqueceu e a minha cabeça já anda um bocado esquecida, já tem muitos anos, mas passou-se coisas muito bonitas com o Dr. Manuel Faria.

B. Partituras

B. 1. Florinhas do Campo (Cânticos para o mês de Maria)

B. 1. 1. "Adeus!"

16

N.º 12 — Adeus!

Letra de Castro Gil

Coro - *Andante saudosos*

Voz

p A - deus, ó Mãe de ca - ri - nhos, A - deus, ó Vir - gem, a - deus! A -

Orgão

p. ligar o possível

5 *cresc.* *dim.*

- ben - ço ai nos - sos ca - mi - nhos, Pa - ra que um di - a, nos céus, Pos -

9 *retard.*

sa - sos Mãe de ca - ri - nhos lou - var - Vos... A - deus! A - deus! A -

12 *FIM* **Cantores**

- deus! *mf* En - tre cân - ti - cos e flo - res,

15

A - ca - bou o Vos - so Mês. . . .; Mas a - go - - ra em nos - sas

18

cresc.

al - mas Co - me - çar vai ou - tra vez. . . . A

cresc.

2. Não deixeis, ó Virgem, órfãos
Vossos filhos que aqui vêm,
Pois nós todos prometemos
Sempre amar-Vos, terna Mãe!

3. Nossas preces, nossas vidas,
Nossas almas a rezar —
Aqui Vos deixamos tudo
Nos degraus do Vosso altar.

B. 2. Novos Cânticos

B. 2. 1. “Senhora da Azinheira”

N.º 5 — Senhora da Azinheira

Letra de J. Alves

VOZES I **Coro — Moderato**

mf Ó Se-nho-ra da A-zi-nhei-ra Per-cor-rei a ter-ra in-tei-ra, Se-gui

ÓRGÃO *mf*

5 os vos-sos ca-mi-nhos, Per-cor-rei a ter-ra in-tei-ra, Ó Mãe das nossas es-

9

- p'ran-ças, Se - nho - ra das pom-bas man-sas, Se-nho-ra dos pas-to - ri - nhos!

14

Per - cor - rei a ter-ra in - tei-ra, Ó Mãe das nossas es - p'ran-ças, Se - nho-ra das pombas

18

man-sas, Se - nho - ra dos pas-to - - ri - nhos p Os ca - - - mi-nhos da Se-

FIM Solo Bem declamado

22

- nho-ra, U - ni - ver - sal Pe-re - - gri-na São os mes-mos de seu Fi-lho Nas ter-

12

27 D. C.

- ras da Pa - les - - ti - na.

II
Penitência e oração
Não é mensagem de agora: —
— Foi o caminho primeiro
Que Jesus pregou outrora!

III
As crianças inocentes
Pedem bênçãos e consolo:
Virgem Mãe dos pastorinhos,
Deixa-as subir ao teu colo!

IV
Tantas almas há ceguinhas,
Há tantas almas sem luz...
Vai, Senhora, iluminá-las
Como aos cegos fez Jesus.

V
Mundo em fora, em toda a parte
Vagueia a ovelha perdida:
Toma-a, Senhora, em teus braços,
P'ra sempre lhe dá guarida...

B. 2. 2. “Senhora da Alegria”

N.º 6 — Senhora da Alegria

Letra de J. Alves

Andante 1

VOZES

p Se-nho-ra de a-zul ves-ti-da da cor do

ÓRGÃO

p

5

mar em bo-nan-ça, Se em teus bra-ços tens a Vi-da, em teus o-lhos mo-ra a es-

pp

10

- p'ran-ça, em teus o-lhos mo-ra a es-p'ran-ça.

1.ª VOZ

2.ª VOZ

3.ª VOZ
Ad libitum

ÓRGÃO

Coro - Mais vivo

mf Nós te sau-

mf Nós

14

- da - mos, Ma - ri - a, Com to - da a al - ma a can - tar!
te sau - da - mos, Ma - ri - a, Com to - da a al - ma a can - tar! . . .

18

f Ó Se - nho - ra da a - le - gri - a, Ó mei - ga es - tre - la do mar!
f Ó Se - nho - ra da a - le - gri - a, Ó mei - ga es - tre - la do mar!

22

f Ó Se - nho - ra da a - le - gri - a! Ó mei - ga es - tre - la do mar.
f Ó Se - nho - ra da a - le - gri - a! Ó mei - ga es - tre - la do mar.

II - Senhora de azul vestida
Da cor da graça e beleza:
Se em teus braços tens a Vida,
São teus olhos luz acesa.

III - Senhora de azul vestida,
Da cor do céu da Judeia:
Se em teus braços tens a Vida,
Em teus olhos encontrei A!

B. 3. *Vinte Cânticos para a Missa*

B. 3. 1. “A Vida por Nós Destes”

A VIDA POR NÓS DESTES (Quaresma - Cântico do Ofertório)

Andante Moderato

1

The musical score is written for voice and piano. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Andante Moderato'. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) features a vocal line starting with a half note G4, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. The second system (measures 5-8) continues the vocal line with eighth notes and the piano accompaniment with chords. The third system (measures 9-12) concludes the piece with a final vocal note and piano accompaniment. The lyrics are: 'A vi-da por nós des-tes, bom Se-nhor Pa-ra sal-var o ho-mem pe-ca-dor, A vi-da por nós des-tes. bom Se-nhor Pa-ra sal-var o ho-mem pe-ca-dor. To-mai, Se-'. The score includes dynamic markings such as 'mf' and 'p', and a 'Solo' marking for the final phrase. The piece ends with a 'FIM' (End) marking.

mf A vi - da por nós des - tes, bom Se - nhor Pa -

3

ra sal - var o ho - mem pe - ca - dor, A vi - da por nós des - tes. bom Se -

6

nhor Pa - ra sal - var o ho - mem pe - ca - dor. *p* To - mai, Se -

FIM Solo

9

nhor, o nos - so co - ra - ção E en - si - nai - o a a - mar - vos sem me -

12

dí - da, E a ver em ca - da pró - xi - mo um ir -

14

mão Por quem no al - tar o - fe - re - ceis a vi - da A

B. 4. Nova Revista de Música Sacra

B. 4. 1. “Cânticos para a Missa da Quaresma – Entrada” (1ª série)

Cânticos para a Missa da Quaresma

Letra de J. Alves Música de Mo. Faria

Entrada

Muito moderado **CORO₁**

mf A nos-so Deus, Bondade In-fi - ni - ta Er - ga - mos o - ra - ções. Pro-fun-da-

mf

5 *rall.* *Fim* *Mais leve e ligeiro*
men-te tornemos no - vos Os nos - sos co - ra - ções. *p* Vin-de, Se-nhor, per-do-

rall.

10
ai - nos, Sois Di - vi - na Re-den - ção; Vin-de, Se-nhor, re - no - vai - nos, Sois Vi -

15 **CORO I Tempo**
da e Ressu - rei - ção. A nos-so

3

B. 4. 2. “Atei os meus braços” (2ª série)

Atei os meus braços

- Cântico de entrada
- Cântico ofertorial
- Hino para a Liturgia das Horas (p. ex. Laudes ou Ofício de Leitura)

De mim está escrito no livro da Lei: que faça a vossa vontade.
Assim o quero, meu Deus; a vossa Lei está no meu coração.
Toda a minha glória está na cruz de Nosso Senhor Jesus Cristo.
(Salmo 39, 8-9; Gal 6, 14)

Texto da
Liturgia das Horas

M. Faria

1 *And. Mod.* *Coro*

mf A - tei os meus bra-ços com a tu - a Lei, Se -

5 *nhor, E nun-ca os meus bra - ços che-ga-ram tão al - to! Ce -*

10 *guei os meus o - lhos com a tu - a Luz, Se - nhor, E nun-ca os meus*

15

o - lhos vi - ram tão lon - ge! Só des - de que te dei a mi - nh'al - ma, Se -

20

dim.º e rall.º

nhor, E - la é ver - da - dei - ra - men - te mi - nha, E - la

dim.º e rall.º

26

Fim

Estrofe

é ver - da - dei - ra - men - te mi - nha.

p Por

32

um pouco agitado

cresc.º

isso, hei - de su - bir a - té à Vi - da, Des - pe - da - çan - do o

cresc.º

37

cor-po na su - bi - da. *mf* Por isso, hei-de gri-tar de por-ta em por - ta, —

43

A men-ti - ra das noi-tes sem es - tre - las; *allarg.°* *f* Hei-de fa - zer flo -

49

rir a - çu - ce - nas nos meus lá - bios, — Hei-dê a - pertar a mão que me cas -

55

dim.° ti - ga; — *menos* Hei-de bei-jar as cin - zas dos es - com-bros; Hei-dê esma-gar a

61 *espress.* *a tempo cresc.º*
p dor, Hei-de esma-gar a dor E hei-de tra-zer, a - qui, so-bre os meus
p *cresc.º*

66 *sosten.* *ritard.º* *a tempo*
p om-bros, A tu-a Cruz, Se-nhor! *mf* A -
p *ritard.º* *mf*

Atei os meus braços com a Tua Lei, Senhor,
 E nunca os meus braços chegaram tão alto!
 Ceguei os meus olhos com a Tua Luz, Senhor,
 e nunca os meus olhos viram tão longe!
 — Só desde que Te dei a minha alma, Senhor,
 Ela é verdadeiramente minha.

Por isso, hei-de subir até à Vida,
 Despedaçando o corpo na subida.
 Por isso, hei-de gritar, de porta em porta,
 A mentira das noites sem estrelas;
 Hei-de fazer florir açucenas nos meus lábios;
 Hei-de apertar a mão que me castiga;
 Hei-de beijar a cinza dos escombros;
 Hei-de esmagar a dor
 E hei-de trazer, aqui, sobre os meus ombros,
 A Tua Cruz, Senhor!

4. 3. “O Senhor vos abençoe” (2ª série)

O Senhor vos abençoe

- Cântico de entrada,
cântico de entrada,
salmo responsorial

– O Senhor vos abençoe em toda a vossa vida (cf. Tob. 7, 9-17; Rit. do Matr., n. 81)
– Estrofes do Salmo 127; Ritual do Matrimônio, n. 90

M. Faria

Muito moderado 1

The musical score is written for a choir and piano. It begins with a piano introduction in 2/4 time, marked 'Muito moderado'. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment for the first line of the text. The second system shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment for the second line of the text. The third system shows the vocal parts and piano accompaniment for the third line of the text. The fourth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the fourth line of the text. The fifth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the fifth line of the text. The sixth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the sixth line of the text. The seventh system shows the vocal parts and piano accompaniment for the seventh line of the text. The eighth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the eighth line of the text. The ninth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the ninth line of the text. The tenth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the tenth line of the text. The eleventh system shows the vocal parts and piano accompaniment for the eleventh line of the text. The twelfth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the twelfth line of the text. The thirteenth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the thirteenth line of the text. The fourteenth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the fourteenth line of the text. The fifteenth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the fifteenth line of the text. The sixteenth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the sixteenth line of the text. The seventeenth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the seventeenth line of the text. The eighteenth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the eighteenth line of the text. The nineteenth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the nineteenth line of the text. The twentieth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the twentieth line of the text. The twenty-first system shows the vocal parts and piano accompaniment for the twenty-first line of the text. The twenty-second system shows the vocal parts and piano accompaniment for the twenty-second line of the text. The twenty-third system shows the vocal parts and piano accompaniment for the twenty-third line of the text. The twenty-fourth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the twenty-fourth line of the text. The twenty-fifth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the twenty-fifth line of the text. The twenty-sixth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the twenty-sixth line of the text. The twenty-seventh system shows the vocal parts and piano accompaniment for the twenty-seventh line of the text. The twenty-eighth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the twenty-eighth line of the text. The twenty-ninth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the twenty-ninth line of the text. The thirtieth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the thirtieth line of the text. The thirty-first system shows the vocal parts and piano accompaniment for the thirty-first line of the text. The thirty-second system shows the vocal parts and piano accompaniment for the thirty-second line of the text. The thirty-third system shows the vocal parts and piano accompaniment for the thirty-third line of the text. The thirty-fourth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the thirty-fourth line of the text. The thirty-fifth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the thirty-fifth line of the text. The thirty-sixth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the thirty-sixth line of the text. The thirty-seventh system shows the vocal parts and piano accompaniment for the thirty-seventh line of the text. The thirty-eighth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the thirty-eighth line of the text. The thirty-ninth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the thirty-ninth line of the text. The fortieth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the fortieth line of the text. The forty-first system shows the vocal parts and piano accompaniment for the forty-first line of the text. The forty-second system shows the vocal parts and piano accompaniment for the forty-second line of the text. The forty-third system shows the vocal parts and piano accompaniment for the forty-third line of the text. The forty-fourth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the forty-fourth line of the text. The forty-fifth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the forty-fifth line of the text. The forty-sixth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the forty-sixth line of the text. The forty-seventh system shows the vocal parts and piano accompaniment for the forty-seventh line of the text. The forty-eighth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the forty-eighth line of the text. The forty-ninth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the forty-ninth line of the text. The fiftieth system shows the vocal parts and piano accompaniment for the fiftieth line of the text.

O Se - nhor vos a - ben - ço - e em to - da a vos - sa vi - da

a 4 v. m.

6

S. O Se - nhor vos a - ben - ço - e em to - da a vos - sa vi - da .

C. O Se - nhor nos a - ben - ço - e em to - da a nos - sa vi - da .

T. O Se - nhor nos a - ben - ço - e em to - da a nos - sa vi - da .

B. O Se - nhor nos a - ben - ço - e em to - da a nos - sa vi - da .

12 Salmo 127 a 4 v. m. ad lib.

S. feliz de ti, que temes o Se - nhor e andas nos seus ca - mi - nhos

C. feliz de ti, que temes o Se - nhor e andas nos seus ca - mi - nhos

T. Comerás do trabalho das tu - as mãos, serás feliz e tudo te cor - re - rá bem.

B. Comerás do trabalho das tu - as mãos, serás feliz e tudo te cor - re - rá bem.

2. Tua esposa será como a videira fecunda,
no íntimo do teu lar;
teus filhos com ramos de oliveira,
ao redor da tua mesa.

3. Assim será abençoado
o homem que teme o Senhor.
De sião te abençoe o Senhor: /
Vejas a prosperidade de Jerusalém
todos os dias da tua vida,
e possas ver os filhos de teus filhos.
Paz a Israel!

4. 4. "Senhora de azul vestida" (2ª série)

Senhora de azul vestida

M. Faria

Andante

p Se - nho - ra de a - zul ves -

pp ti - da, Da cor do mar em bo - nan - ça: Se em teus bra - ços tens a Vi - da, Em teus

pp o - lhos mo - ra - es - p'ran - ça, Em teus o - lhos mo - ra - es - p'ran - ça.

Coro mais vivo

mf Nós Te sau - da - mos, Ma - ri - a, Com to - da a al - maa can -

mf Nós Te sau - da - mos, Ma - ri - a, Com to - da a al - maa can -

30

tar! *f* Ó Se-nho-ra dá-a-le - gri - a! *pp* Ó cla-râes-tre-la do mar!

tar! *f* Ó Se-nho-ra dá-a-le - gri - a! *pp* Ó cla-râes-tre-la do mar!

f Ó Se-nho-ra dá-a-le - gri - a! *mf* Ó cla-râes-tre-la do mar. *rit.*

f Ó Se-nho-ra dá-a-le - gri - a! *mf* Ó cla-râes-tre-la do mar. *rit.*

1. Senhora de azul vestida,
Da cor do mar em bonança;
Se em teus braços tens a Vida,
Em teus olhos mora a esperança.

2. Senhora de azul vestida,
Da cor da graça e beleza:
Se em tens braços tens a Vida,
São teus olhos luz acesa.

Coro: Nós Te saudamos, Maria,
Com toda a alma a cantar!
Ó Senhora da alegria,
Ó meiga estrela do mar!

3. Senhora de azul vestida,
Da cor do céu da Judeia:
Se em teus braços tens a Vida,
Em teus olhos encontrei-A.

a 4 v. mistas

S. *mf* Nós Te sau - da - mos, Ma - ri - a, Com to - dâa al - maa can -

C. *mf* Nós Te sau - da - mos, Ma - ri - a, Com to - dâa al - maa can -

T. *mf* Nós Te sau - da - mos, Ma - ri - a, Com to - dâa al - maa can -

B. *mf* Nós Te sau - da - mos, Ma - ri - a, Com to - dâa al -

tar! *f* Ó Se - nho - ra dâa - le - gri - a! *p* Ó cla - râes - tre - la do

tar! *f* Ó Se - nho - ra dâa - le - gri - a! *p* Ó cla - râes - tre - la do

tar! *f* Ó Se - nho - ra dâa - le - gri - a! *p* Ó cla - râes - tre - la do

maã cantar! *f* Ó Se - nho - ra dâa - le - gri - a! *p* Ó cla - râes - tre - la do

mar! *f* Ó Se - nho - ra dâa - le - gri - a! *mf* Ó cla - râes - tre - la do mar! *rit.*

mar! *f* Ó Se - nho - ra dâa - le - gri - a! *mf* Ó cla - râes - tre - la do mar! *rit.*

mar! *f* Ó Se - nho - ra dâa - le - gri - a! *mf* Ó cla - râes - tre - la do mar! *rit.*

mar! *f* Ó Se - nho - ra dâa - le - gri - a! *mf* Ó cla - râes - tre - la do mar! *rit.*

C. Documentos Pontifícios

C. 1. Encíclica *Musicae Sacrae Disciplina* de Pio XII¹⁹⁶

SOBRE A MÚSICA SACRA

INTRODUÇÃO

1. Sempre tivemos sumamente em consideração a disciplina da música sacra; donde haver-nos parecido oportuno tratar ordenadamente dela, e, ao mesmo tempo, elucidar com certa amplitude muitas questões surgidas e discutidas nestas últimas décadas, a fim de que esta nobre e respeitável arte contribua cada vez mais para o esplendor do culto divino e para uma mais intensa vida espiritual dos fiéis. Quisemos, a um tempo, vir ao encontro dos votos que muitos de vós, veneráveis irmãos, na vossa sabedoria, exprimistes, e que também insignes mestres desta arte liberal e exímios cultores de música sacra formularam por ocasião de Congressos sobre tal matéria, e ao encontro também de tudo quanto a esse respeito têm aconselhado a experiência da vida pastoral e os progressos da ciência e dos estudos sobre esta arte. Assim, nutrimos esperança de que as normas sabiamente fixadas por São Pio X no documento por ele com toda razão chamado "código jurídico da música sacra"(1) serão novamente confirmadas e inculcadas, receberão nova luz, e serão corroboradas por novos argumentos; de tal sorte que a nobre arte da música sacra, adaptada às condições presentes e, de certo modo, enriquecida, corresponda sempre mais à sua alta finalidade.

I.

HISTÓRIA

2. Entre os muitos e grandes dons de natureza com que Deus, em quem há harmonia de perfeita concórdia e suma coerência, enriqueceu o homem, criado à sua "imagem e

¹⁹⁶ Disponível em <https://w2.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae.html>, página consultada no dia 24 de julho de 2017.

semelhança",⁽²⁾ deve-se incluir a música, que, juntamente com as outras artes liberais, contribui para o gozo espiritual e para o deleite da alma. Com razão assim escreve dela Agostinho: "A música, isto é, a doutrina e a arte de bem modular, como anúncio de grandes coisas foi concedida pela divina liberalidade aos mortais dotados de alma racional".⁽³⁾

No Antigo Testamento e na Igreja primitiva

3. Não é de admirar, pois, que o canto sacro e a arte musical também tenham sido usados, conforme consta de muitos documentos antigos e recentes, para ornamento e decoro das cerimónias religiosas sempre e em toda parte, mesmo entre os povos pagãos; e que sobretudo o culto do verdadeiro e sumo Deus desde a antiguidade se tenha valido dessa arte. O povo de Deus, escapando incólume do mar Vermelho por milagre do poder divino, cantou a Deus um cântico de vitória; e Maria, irmã do guia Moisés, dotada de espírito profético, cantou ao som dos tímpanos, acompanhada pelo canto do povo.⁽⁴⁾ E, posteriormente, enquanto se conduzia a arca de Deus da casa de Abinadab para a cidade de David, o próprio rei e "todo Israel dançavam diante de Deus com instrumentos de madeira trabalhada, cítaras, liras, tímpanos, sistros e címbalos".⁽⁵⁾ O próprio rei David fixou as regras da música a usar-se no culto sagrado, e do canto;⁽⁶⁾ regras que foram restabelecidas após o regresso do povo do exílio, e fielmente conservadas até a vinda do divino Redentor. Depois, que na Igreja fundada pelo divino Salvador o canto sacro desde o princípio estivesse em uso e honra, é claramente indicado por são Paulo apóstolo, quando aos efésios assim escreve: "Sede cheios do Espírito Santo, recitando entre vós salmos e hinos e cânticos espirituais"⁽⁷⁾ e que esse uso de cantar salmos estivesse em vigor também nas assembleias dos cristãos, indica-o ele com estas palavras: "Quando vos reunis, alguns entre vós cantam o salmo".⁽⁸⁾ E que o mesmo acontecesse após a idade apostólica é atestado por Plínio, que escreve haverem os que tinham renegado a fé afirmado que "esta era a substância da falta de que eram inculcados, a saber: o costumarem a reunir-se num dado dia antes do aparecer da luz e cantarem um hino a Cristo como a Deus".⁽⁹⁾ Essas palavras do procônsul romano da Bitínia mostram claramente que nem mesmo no tempo da perseguição emudecia de todo a voz do canto da Igreja; isto confirma-o Tertuliano quando narra que nas assembleias dos cristãos "se leem as Escrituras, cantam-se salmos, promove-se a catequese".⁽¹⁰⁾

O canto gregoriano

4. Restituída à Igreja a liberdade e a paz, muitos testemunhos se tem, dos padres e dos escritores eclesiásticos, que confirmam serem de uso quase diário os salmos e os hinos do culto litúrgico. Antes, pouco a pouco se criaram mesmo novas formas e se excogitaram novos géneros de cantos, cada vez mais aperfeiçoados pelas escolas de música, especialmente em Roma. O nosso predecessor, de feliz memória, São Gregório Magno, consoante a tradição reuniu cuidadosamente tudo o que havia sido transmitido, e deu-lhe sábia ordenação, provendo, com oportunas leis e normas, a assegurar a pureza e a integridade do canto sacro. Da santa cidade a modulação romana do canto aos poucos se introduziu em outras regiões do ocidente, e não somente ali se enriqueceu de novas formas e melodias, como também começou mesmo a ser usada uma nova espécie de canto sacro, o hino religioso, às vezes em língua vulgar. O próprio canto coral, que, pelo nome do seu restaurador, São Gregório, começou a chamar-se "Gregoriano", a começar dos séculos VIII e IX, em quase todas as regiões da Europa cristã, adquiriu novo esplendor, com o acompanhamento do instrumento musical chamado "órgão".

O canto polifónico

5. A partir do século IX, pouco a pouco a esse canto coral se juntou o canto polifónico, cuja teoria e prática se precisaram cada vez mais nos séculos subsequentes, e que, sobretudo no século XV e no XVI, por obra de sumos artistas alcançou admirável perfeição. A Igreja também teve sempre em grande honra este canto polifónico, e de bom grado admitiu-o para maior decoro dos ritos sagrados nas próprias basílicas romanas e nas cerimónias pontifícias. Com isso se lhe aumentaram a eficácia e o esplendor, porque à voz dos cantores se aditou, além do órgão, o som de outros instrumentos musicais.

A vigilância da Igreja

6. Desse modo, por impulso e sob os auspícios da Igreja, a disciplina da música sacra no decurso dos séculos percorreu longo caminho, no qual, embora talvez com lentidão e a custo, paulatinamente realizou contínuos progressos: das simples e ingénuas melodias gregorianas até às grandes e magníficas obras de arte, a que não só a voz humana, mas

também o órgão e os outros instrumentos aduzem dignidade, ornamento e prodigiosa riqueza. O progresso dessa arte musical, ao passo que mostra claramente o quanto a Igreja se tem preocupado com tornar cada vez mais esplêndido e agradável ao povo cristão o culto divino, por outra parte explica como a mesma Igreja tenha tido, às vezes, de impedir que se ultrapassem nesse terreno os justos limites, e que, juntamente com o verdadeiro progresso, se infiltrasse na música sacra, deturpando-a, certo que de profano e de alheio ao culto sagrado.

7. A esse dever de solícita vigilância sempre foram fiéis os sumos pontífices; e também o concílio de Trento sabiamente proscreeu: "as músicas em que, ou no órgão ou no canto, se mistura algo de sensual e de impuro",⁽¹¹⁾ Deixando de parte não poucos outros papas, o nosso predecessor de feliz memória Bento XIV, em carta encíclica de 19 de Fevereiro de 1749, em preparação ao ano jubilar, com abundante doutrina e cópia de argumentos exortou de modo particular os bispos a proibirem por todos os meios, os reprováveis abusos que indevidamente se haviam introduzido na música.⁽¹²⁾ O mesmo caminho seguiram os nossos predecessores Leão XII, Pio VIII,⁽¹³⁾ Gregório XVI, Pio IX, Leão XIII.⁽¹⁴⁾ Todavia, em bom direito pode-se afirmar haver sido o nosso predecessor, de feliz memória, são Pio X, quem realizou uma restauração e reforma orgânica da música sacra, tornando a inculcar os princípios e as normas transmitidos pela antiguidade, e oportunamente reordenando-os segundo as exigências dos tempos modernos.⁽¹⁵⁾ Finalmente, tal como o nosso imediato predecessor Pio XI, de feliz memória, com a constituição apostólica *Divini cultus sanctitatem*, de 20 de dezembro de 1929,⁽¹⁶⁾ também nós mesmos, com a encíclica *Mediator Dei*, de 20 de novembro de 1947, ampliamos e corroboramos as prescrições dos pontífices precedentes.⁽¹⁷⁾

II.

A ARTE E OS SEUS PRINCÍPIOS NA LITURGIA

8. A ninguém, certamente, causará admiração o facto de interessar-se tanto a Igreja pela música sacra. Com efeito, não se trata de ditar leis de carácter estético ou técnico a respeito da nobre disciplina da música; ao contrário, é intenção da Igreja que esta seja defendida de tudo que possa diminuir-lhe a dignidade, sendo, como é, chamada a prestar serviço num campo de tamanha importância como é o do culto divino.

A liberdade do artista deve estar sujeita à lei divina

9. Nisto a música sacra não obedece a leis e normas diversas das que regulam todas as formas de arte religiosa, antes à própria arte em geral. Na verdade, não ignoramos que nestes últimos anos alguns artistas, com grave ofensa da piedade cristã, ousaram introduzir nas Igrejas obras destituídas de qualquer inspiração religiosa, e em pleno contraste até mesmo com as justas regras da arte. Procuram eles justificar esse deplorável modo de agir com argumentos especiosos, que eles pretendem fazer derivar da natureza e da própria índole da arte. Afinal, dizem eles que a inspiração artística é livre, que não é lícito subordiná-la a leis e normas estranhas à arte, sejam elas morais ou religiosas, porque desse modo se viria a lesar gravemente a dignidade da arte e a criar, com vínculos e ligames, óbices ao livre curso da ação do artista sob a sagrada influência do estro.

10. Com argumentos tais é suscitada uma questão sem dúvida grave e difícil, atinente a qualquer manifestação de arte e a qualquer artista; questão que não pode ser resolvida com argumentos tirados da arte e da estética, mas que, em vez disso, deve ser examinada à luz do supremo postulado do fim último, regra sagrada e inviolável de todo homem e de toda ação humana. De facto, o homem diz ordem ao seu fim último - que é Deus - por força de uma lei absoluta e necessária, fundada na infinita perfeição da natureza divina, de maneira tão plena e perfeita, que nem mesmo Deus poderia eximir alguém de observá-la. Com essa lei eterna e imutável fica estabelecido que o homem e todas as suas ações devem manifestar, em louvor e glória do Criador, a infinita perfeição de Deus, e imitá-la tanto quanto possível. Por isso o homem, destinado por sua natureza a alcançar esse fim supremo, deve, no seu agir, conformar-se ao divino arquétipo, e nessa direção orientar todas as faculdades da alma e do corpo, ordenando-as retamente entre si, e devidamente domando-as para alcançar o do fim. Portanto, também a arte e as obras artísticas devem ser julgadas com base na sua conformidade, com o fim último do homem; e, por certo, deve a arte contar-se entre as mais nobres manifestações do engenho humano, porque atinente ao modo de exprimir por obras humanas a infinita beleza de Deus, de que é ela o revérbero. Razão pela qual, a conhecida expressão "a arte pela arte" - com a qual, posto de parte aquele fim que é ingénito em toda criatura, erroneamente se afirma que a arte não tem outras leis senão aquelas que promanam da sua natureza, - essa expressão ou não tem valor algum, ou importa grave ofensa ao

próprio Deus, Criador e fim último. Depois, a liberdade do artista - liberdade que não é um instinto, cego para a ação, regulado somente pelo arbítrio ou por certa sede de novidade -, pelo facto de estar sujeita à lei divina em nada é coartada ou sufocada, mas, antes, enobrecida e aperfeiçoada.

A arte religiosa exige artistas inspirados pela fé e pelo amor

11. Isso, se vale para toda obra de arte, claro é que deve aplicar-se também a respeito da arte sacra e religiosa. Antes, a arte religiosa é ainda mais vinculada a Deus e dirigida a promover o seu louvor e a sua glória, visto não ter outro escopo a não ser o de ajudar poderosamente os fiéis a elevar piedosamente a sua mente a Deus, agindo ela, por meio das suas manifestações, sobre os sentidos da vista e do ouvido. Daí que, o artista sem fé, ou arredio de Deus com a sua alma e com a sua conduta, de maneira alguma deve ocupar-se de arte religiosa; realmente, não possui ele aquele olho interior que lhe permite perceber o que é requerido pela majestade de Deus e pelo seu culto. Nem se pode esperar que as suas obras, destituídas de inspiração religiosa - mesmo se revelam a perícia e uma certa habilidade exterior do autor -, possam inspirar aquela fé e aquela piedade que convêm à majestade da casa de Deus; e, portanto, nunca serão dignas de ser admitidas no templo da igreja, que é a guardiã e o árbitro da vida religiosa.

12. Ao invés, o artista que tem fé profunda e leva conduta digna de um cristão, agindo sob o impulso do amor de Deus e pondo os seus dotes a serviço da religião por meio das cores, das linhas e da harmonia dos sons, fará todo o esforço para exprimir a sua fé e a sua piedade com tanta perícia, beleza e suavidade, que esse sagrado exercício da arte constituirá para ele um ato de culto e de religião, e estimulará grandemente o povo a professar a fé e a cultivar a piedade. Tais artistas são e sempre serão tidos em honra pela Igreja; esta lhes abrirá as portas dos templos, visto comprazer-se no contributo não pequeno que, com a sua arte e com a sua operosidade, eles dão para um mais eficaz desenvolvimento do seu ministério apostólico.

A finalidade da música sacra

13. Essas leis da arte religiosa vinculam com ligame ainda mais estreito e mais santo a música sacra, visto estar esta mais próxima do culto divino do que as outras belas-artes,

como a arquitetura, a pintura e a escritura; estas procuram preparar uma digna sede para os ritos divinos, ao passo que aquela ocupa lugar de primeira importância no próprio desenvolvimento das cerimônias e dos ritos sagrados. Por isso, deve a Igreja, com toda diligência providenciar para remover da música sacra, justamente por ser esta a serva da sagrada liturgia, tudo o que destoa do culto divino ou impede os fiéis de elevarem sua mente a Deus.

14. E, de facto, nisto consiste a dignidade e a excelsa finalidade da música sacra, a saber, em – por meio das suas belíssimas harmonias e da sua magnificência – trazer decoro e ornamento às vozes quer do sacerdote ofertante, quer do povo cristão que louva o sumo Deus; em elevar os corações dos fiéis a Deus por uma intrínseca virtude sua, em tornar mais vivas e fervorosas as orações litúrgicas da comunidade cristã, para que Deus uno e trino possa ser por todos louvado e invocado com mais intensidade e eficácia. Portanto, por obra da música sacra é aumentada a honra que a Igreja dá a Deus em união com Cristo seu chefe; e, outrossim, é aumentado o fruto que, estimulados pelos sagrados acordes, os fiéis tiram da sagrada liturgia e costumam manifestar por uma conduta de vida dignamente cristã, como mostra a experiência quotidiana e como confirmam muitos testemunhos de escritores antigos e recentes. Falando dos cânticos "executados com voz límpida e com modulações apropriadas", assim se exprime santo Agostinho: "Sinto que as nossas almas se elevam na chama da piedade com um ardor e uma devoção maior por efeito daquelas santas palavras quando elas são acompanhadas pelo canto, e todos os diversos sentimentos do nosso espírito acham no canto uma sua modulação própria, que os desperta por força de não sei que relação oculta e íntima".(18)

O seu papel litúrgico

15. Por aqui, facilmente se pode compreender como a dignidade e a importância da música sacra, seja tanto maior quanto mais de perto a sua ação se relaciona com o ato supremo do culto cristão, isto é, com o sacrifício eucarístico do altar. Não pode ela, pois, realizar nada de mais alto e de mais sublime do que o ofício de acompanhar com a suavidade dos sons a voz do sacerdote que oferece a vítima divina, do que responder alegremente às suas perguntas juntamente com o povo que assiste ao sacrifício, e do que tornar mais esplêndido com a sua arte todo o desenvolvimento do rito sagrado. Da

dignidade desse excelso serviço aproximam-se, pois, os ofícios que a mesma música sacra exerce quando acompanha e embeleza as outras cerimónias litúrgicas, e em primeiro lugar a recitação do breviário no coro. Por isso, essa musica "litúrgica" merece suma honra e louvor.

O seu papel extra litúrgico

16. Não obstante isso, em grande estima se deve ter também a música que, embora não sendo destinada principalmente ao serviço da sagrada liturgia, todavia, pelo seu conteúdo e pelas suas finalidades, importa muitas vantagens à religião, e por isso com toda razão é chamada música "religiosa". Na verdade, também este género de música sacra – que teve origem no seio da Igreja, e que sob os auspícios desta pôde felizmente desenvolver-se está, como o demonstra a experiência, no caso de exercer nas almas dos fiéis uma grande e salutar influência, quer seja usada nas igrejas durante as funções e as sagradas cerimónias não-litúrgicas, quer fora de igreja, nas várias solenidades e celebrações. De facto, as melodias desses cantos, compostos as mais das vezes em língua vulgar, fixam-se na memória quase sem esforço e sem trabalho, e, ao mesmo tempo também, as palavras e os conceitos se imprimem na mente, são frequentemente repetidos e mais profundamente compreendidos. Daí segue que até mesmo os meninos e as meninas, aprendendo na tenra idade esses cânticos sacros, são muito ajudados a conhecer, a apreciar e a recordar as verdades da nossa fé, e assim o apostolado catequético tira deles não leve vantagem. Depois, esses cânticos religiosos, enquanto recreiam a alma dos adolescentes e dos adultos, oferecem a estes um casto e puro deleite, emprestam certo tom de majestade religiosa às assembléias e reuniões mais solenes, e até às próprias famílias cristãs trazem santa alegria, doce conforto e espiritual proveito. Razão pela qual, também este género de música religiosa popular constitui uma eficaz ajuda para o apostolado católico, e, assim, com todo cuidado deve ser cultivado e desenvolvido.

A música sacra é um meio eficaz de apostolado

17. Portanto, quando exaltamos as prendas múltiplas da música sacra e a sua eficácia em relação ao apostolado, fazemos coisa que pode tornar-se de sumo prazer e conforto para aqueles que, de qualquer maneira, se dedicaram a cultivá-la e a promovê-la. Afinal,

todos quantos ou compõem música segundo o seu próprio talento artístico, ou a dirigem ou a executam vocalmente ou por meio de instrumentos musicais, todos esses, sem dúvida, exercitam um verdadeiro e real apostolado, mesmo de modo vário e diverso, e por isso receberão em abundância, de Cristo nosso Senhor, as recompensas e as honras reservadas aos apóstolos, à medida que cada um houver desempenhado fielmente o seu cargo. Por isso estimem eles grandemente essa sua incumbência, em virtude da qual não são apenas artistas e mestres de arte, mas também ministros de Cristo nosso Senhor e colaboradores no apostolado, e esforcem-se por manifestar também pela conduta da vida a dignidade desse seu ministério.

III.

QUALIDADE DA MÚSICA SACRA E REGRAS QUE PRESIDEM A SUA EXECUÇÃO NA LITURGIA

18. Tal sendo, como já dissemos, a dignidade e a eficácia da música sacra e do canto religioso, grandemente necessário é cuidar-lhes diligentemente da estrutura em toda parte, para tirar deles utilmente os frutos salutareis.

Santidade, carácter artístico e universalidade da música litúrgica

19. Necessário é, antes de tudo, que o canto e a música sacra, mais intimamente unidos com o culto litúrgico da Igreja, atinjam o alto fim a eles consignado. Por isso – como já sabiamente advertia o nosso predecessor São Pio X – essa música "deve possuir as qualidades próprias da liturgia, e em primeiro lugar a santidade e a beleza da forma; por onde de per si se chega a outra característica sua, a universalidade".(19)

20. Deve ser "santa"; não admita ela em si o que soa de profano, nem permita que se insinue nas melodias com que é apresentada. A essa santidade se presta sobretudo o canto gregoriano, que desde tantos séculos se usa na Igreja, a ponto de se poder dizê-lo património seu. Pela íntima aderência das melodias às palavras do texto sagrado, esse canto não só quadra a este plenamente, mas parece quase interpretar-lhe a força e a eficácia, instilando doçura na alma de quem o escuta; e isso por meios musicais simples e fáceis, mas permeados de tão sublime e santa arte, que em todos suscitam sentimentos de sincera admiração, e se tornam para os próprios entendedores e mestres de música

sacra uma fonte inexaurível de novas melodias. Conservar cuidadosamente esse precioso tesouro do canto gregoriano e fazer o povo amplamente participante dele, compete a todos aqueles a quem Jesus Cristo confiou a guarda e a dispensação das riquezas da Igreja. Por isso, aquilo que os nossos predecessores São Pio X, com toda a razão chamado restaurador do canto gregoriano,(20) e Pio XI ,(21) sabiamente ordenaram e inculcaram, também nós queremos e prescrevemos que se faça, prestando-se atenção às características que são próprias do genuíno canto gregoriano; isto é, que na celebração dos ritos litúrgicos se faça largo uso desse canto, e se providencie com todo cuidado para que ele seja executado com exatidão, dignidade e piedade. E, se para as festas recém-introduzidas se deverem compor novas melodias, seja isso feito por mestres verdadeiramente competentes, de modo que se observem fielmente as leis próprias do verdadeiro canto gregoriano, e as novas composições porfiem, em valor e pureza, com as antigas.

21. Se em tudo essas normas forem realmente observadas, vir-se-á outrossim a satisfazer pelo modo devido uma outra propriedade da música sacra, isto é, que ela seja "verdadeira arte"; e, se em todas as Igrejas católicas do mundo ressoar incorrupto e íntegro o canto gregoriano, também ele, como a liturgia romana, terá a nota de "universalidade", de modo que os fiéis em qualquer parte do mundo ouçam essas harmonias como familiares e como coisa de casa, experimentando assim, com espiritual conforto, a admirável unidade da Igreja. É esse um dos motivos principais por que a Igreja mostra tão vivo desejo de que o canto gregoriano esteja intimamente ligado às palavras latinas da sagrada liturgia.

Somente a Santa Sé pode dispensar o uso do latim e do canto gregoriano nas missas solenes

22. Bem sabemos que, por graves motivos, a própria Sé Apostólica tem concedido, a esse respeito, algumas exceções bem determinadas, as quais, entretanto, não queremos que sejam estendidas e aplicadas a outros casos sem a devida licença da mesma Santa Sé. Antes, lá mesmo onde se possam utilizar tais concessões, cuidem atentamente os ordinários e os outros sagrados pastores, que desde a infância os fiéis aprendam ao menos as melodias gregorianas mais fáceis e mais em uso, e saibam valer-se delas nos

sagrados ritos litúrgicos, de modo que também nisso brilhe sempre mais a unidade e a universalidade da Igreja.

23. Todavia, onde quer que um costume secular ou imemorial permita que no solene sacrifício eucarístico, depois das palavras litúrgicas cantadas em latim, se insiram alguns cânticos populares em língua vulgar, permiti-lo-ão os ordinários "quando julgarem que pelas circunstâncias de lugar e de pessoas tal (costume) não possa ser prudentemente removido",⁽²²⁾ firme permanecendo a norma de que não se cantem em língua vulgar as próprias palavras da liturgia, como acima já foi dito.

Para que os féis compreendam melhor os textos latinos, sejam eles explicados

24. Depois, a fim de que os cantores e o povo cristão entendam bem o significado das palavras litúrgicas ligadas à melodia musical, fazemos nossa a exortação dirigida pelos padres do Concílio de Trento, especialmente "aos pastores e aos que têm simples cura de almas, no sentido de, com frequência, durante a celebração da missa, explicarem, diretamente ou por intermédio de outros, alguma parte daquilo que se lê na missa, e, entre outras coisas, esclarecerem algum mistério deste santo sacrifício, especialmente nos domingos e nos dias de festa",⁽²³⁾ fazendo isso sobretudo no tempo em que se explica o catecismo ao povo cristão. Isso mais fácil e mais factível se torna hoje em dia do que nos séculos passados, visto se terem as palavras da liturgia traduzidas em vulgar, e a sua explicação em manuais e livrinhos que, preparados por pessoas competentes em quase todas as nações, podem eficazmente ajudar e iluminar os fiéis, a fim de que também eles compreendam e como que compartilhem a dicção dos ministros sagrados em língua latina.

A Santa Sé vigia para conservar e promover os cantos litúrgicos de outros ritos não-romanos

25. Óbvio é que o quanto aqui expusemos acerca do canto gregoriano diz respeito sobretudo ao rito latino romano da Igreja; mas pode respetivamente aplicar-se aos cantos litúrgicos de outros ritos, quer do ocidente, como o Ambrosiano, o Galicano, o Moçarábico, quer aos vários ritos orientais. De facto, todos esses ritos, ao mesmo passo que mostram a admirável riqueza da Igreja na ação litúrgica e nas fórmulas de oração, por outra parte, pelos diversos cantos litúrgicos, conservam tesouros preciosos, que

cumpra guardar e impedir não só de desaparecerem, como também de sofrerem qualquer atenuação ou deturpação. Entre os mais antigos e importantes documentos da música sacra, têm, sem dúvida, lugar considerável os cantos litúrgicos dos vários ritos orientais, cujas melodias tiveram muita influência na formação da Igreja ocidental, com as devidas adaptações à índole própria da liturgia latina. É nosso desejo que uma seleção de cantos dos ritos sagrados orientais - na qual está prazerosamente trabalhando o Pontifício Instituto para os estudos orientais, com o auxílio do Pontifício Instituto para a música sacra - seja felizmente levada a termo tanto na parte doutrinal como na parte prática; de modo que os seminaristas do rito oriental, bem preparados também no canto sacro, feitos um dia sacerdotes possam, também nisso, eficazmente contribuir para aumentar o decoro da casa de Deus.

A música polifônica

26. Com o que havemos dito para louvar e recomendar o canto gregoriano, não é intenção nossa remover dos ritos da Igreja a polifonia sacra, a qual, desde que exornada das devidas qualidades, pode contribuir bastante para a magnificência do culto divino e para suscitar piedosos afetos na alma dos fiéis. Afinal, bem sabido é que muitos cantos polifônicos, compostos sobretudo no século XVI, brilham por tal pureza de arte e tal riqueza de melodias, que são inteiramente dignos de acompanhar e como que de tornar mais perspicuos os ritos da Igreja. E, se, no curso dos séculos, a genuína arte da polifonia pouco a pouco decaiu, e não raramente lhe são entremeadas melodias profanas, nas últimas décadas, mercê da obra indefesa de insígnies mestres, felizmente ela como que se renovou, mediante um mais acurado estudo das obras dos antigos mestres, propostas à imitação e emulação dos compositores hodiernos.

27. Destarte sucede que, nas basílicas, nas catedrais, nas igrejas dos religiosos, podem executar-se quer as obras-primas dos antigos mestres, quer composições polifônicas de autores recentes, com decoro do rito sagrado; antes sabemos que, mesmo nas igrejas menores, não raramente se executam cantos polifônicos mais simples, porém compostos com dignidade e verdadeiro senso de arte: A Igreja favorece todos estes esforços; realmente, consoante às palavras do nosso predecessor de feliz memória São Pio X, ela "sempre favoreceu o progresso das artes e ajudou-o, acolhendo no uso religioso tudo o que o engenho humano tem criado de bom e de belo no curso dos séculos, desde que

ficassem salvas as leis litúrgicas", ,(24) Estas leis exigem que, nesta importante matéria, se use de toda prudência e se tenha todo cuidado a fim de que se não introduzam na Igreja cantos polifônicos que, pelo modo túrgido e empolado, ou venham a obscurecer, com a sua prolixidade, as palavras sagradas da liturgia, ou interrompam a ação do rito sagrado, ou, ainda, aviltem a habilidade dos cantores com desdouro do culto divino.

O órgão

28. Devem essas normas aplicar-se, outrossim, ao uso do órgão e dos outros instrumentos musicais. Entre os instrumentos a que é aberta a porta do templo vem, de bom direito, em primeiro lugar o órgão, por ser particularmente adequado aos cânticos sacros e aos sagrados ritos, por conferir às cerimônias da Igreja notável esplendor e singular magnificência, por comover a alma dos fiéis com a gravidade e doçura do seu som, por encher a mente de gozo quase celeste, e por elevar fortemente a Deus e às coisas celestes.

Outros instrumentos de música que podem ser utilizados

29. Além do órgão, há outros instrumentos que podem eficazmente vir em auxílio para se atingir o alto fim da música sacra, desde que nada tenham de profano, de barulhento, de rumoroso, coisas essas destoantes do rito sagrado e da gravidade do lugar. Entre eles vêm, em primeiro lugar, o violino e outros instrumentos de arco, os quais, ou sozinhos ou juntamente com outros instrumentos e com o órgão, exprimem com indizível eficácia os sentimentos, de tristeza ou de alegria, da alma. Aliás, acerca das melodias musicais inadmissíveis no culto católico já falamos claramente na Encíclica *Mediator Dei*. "Quando eles não tiverem nada de profano ou de destoante da santidade do lugar e da ação litúrgica, e não forem em busca do extravagante e do extraordinário, tenham também acesso nas nossas igrejas, podendo contribuir não pouco para o esplendor dos ritos sagrados, para elevar a alma para o alto, e para afervorar a verdadeira piedade da alma".(25) É o caso apenas de advertir que, quando faltarem a capacidade e os meios para tanto, melhor será abster-se de semelhantes tentativas, do que fazer coisa menos digna do culto divino e das reuniões sacras.

Os cânticos populares e seu uso

30. A esses aspectos que têm mais estreita ligação com a liturgia da Igreja juntam-se, como dissemos, os cantos religiosos populares, escritos as mais das vezes em língua vulgar, os quais se originam do próprio canto litúrgico, mas, sendo mais adaptados à índole e aos sentimentos de cada povo em particular, diferem não pouco entre si, conforme o carácter dos povos e a índole particular das nações. A fim de que semelhantes cânticos religiosos proporcionem fruto espiritual e vantagem ao povo cristão, devem ser plenamente conformes ao ensinamento da fé cristã, expô-la e explicá-la retamente, usar linguagem fácil e melodia simples, fugir da profusão de palavras empoladas e vazias, e, finalmente, mesmo sendo breves e fáceis, ter uma certa dignidade e gravidade religiosa. Quando esses cânticos sacros possuem tais dotes, brotando como que do mais profundo da alma do povo, comovem fortemente os sentimentos e a alma, e excitam piedosos afetos; quando se cantam como uma só voz nas funções religiosas da multidão reunida, elevam com grande eficácia a alma dos fiéis às coisas celestes. Por isso, embora, como dissemos, nas missas cantadas solenes não possam eles ser usados sem especial permissão da Santa Sé, todavia nas missas celebradas em forma não-solene podem eles admiravelmente contribuir para que os fiéis assistam ao santo sacrifício não tanto como espectadores mudos e quase inertes, mas de forma que, acompanhando com a mente e com a voz a ação sacra, unam a própria devoção às preces do sacerdote, e isso desde que tais cantos sejam bem adaptados às várias partes do sacrifício, como sabemos que já se faz em muitas partes do mundo católico, com grande júbilo espiritual.

31. Quanto às cerimónias não estritamente litúrgicas, tais cânticos religiosos, uma vez que correspondam às condições supraditas, podem contribuir de modo notável para atrair salutarmente o povo cristão, para amestrá-lo, para formá-lo numa sincera piedade, e para enchê-lo de santo regozijo; e isso tanto nas Igrejas como externamente, especialmente nas procissões e nas peregrinações aos santuários, e do mesmo modo nos congressos religiosos nacionais e internacionais. De modo especial serão eles úteis quando se tratar de instruir na verdade católica os meninos e as meninas, como também nas associações juvenis e nas reuniões dos pios sodalícios, tal como muitas vezes o demonstra claramente a experiência.

32. Por isso, não podemos deixar de exortar-vos vivamente, veneráveis irmãos, a vos dignardes, com todo cuidado e por todos os meios, de favorecer e promover nas vossas dioceses esse canto popular religioso. Não vos faltarão homens experientes para recolher e reunir juntos esses cânticos onde não se haja feito, a fim de que por todos os fiéis possam eles ser mais facilmente aprendidos, cantados com desembaraço e bem gravados na memória. Aqueles a quem está confiada a formação religiosa dos meninos e das meninas não deixem de valer-se, pelo modo devido, desses eficazes auxílios, e os assistentes da juventude católica usem deles retamente na grave tarefa que lhes foi confiada. Desse modo pode-se esperar obter mais outra vantagem, que está no desejo de todos, a saber: a de que sejam eliminadas essas canções profanas que, ou pela moleza do ritmo, ou pelas palavras não raro voluptuosas e lascivas que o acompanham, costumam ser perigosas para os cristãos, especialmente para os jovens, e sejam substituídas por essas outras que proporcionam um prazer casto e puro, e que, ao mesmo tempo, alimentam a fé e a piedade; de modo que já aqui na terra o povo cristão comece a cantar aquele cântico de louvor que cantará eternamente no céu: "Aquele que se senta no trono e ao Cordeiro seja bênção, honra, glória e poder pelos séculos dos séculos" (Ap 5, 13).

Condições especiais em países de missão

33. O que até aqui escrevemos vigora sobretudo para as nações pertencentes à Igreja nas quais a religião católica já está solidamente estabelecida. Nos países de missão, certamente não será possível pôr tudo isso em prática antes de haver crescido suficientemente o número dos cristãos, antes de se haverem construído igrejas espaçosas, antes de serem convenientemente frequentadas pelos filhos dos cristãos as escolas fundadas pela Igreja, e, finalmente, antes de haver lá um número de sacerdotes igual à necessidade. Todavia, vivamente exortamos os obreiros apostólicos que lidam nessas vastas extensões da vinha do Senhor, entre os graves cuidados do seu ofício, se dignarem de ocupar-se seriamente também dessa incumbência. É maravilhoso ver o quanto se deleitam com as melodias musicais os povos confiados aos cuidados dos missionários, e quão grande parte tem o canto nas cerimónias dedicadas ao culto dos ídolos. Improvidente seria, portanto, que esse eficaz subsídio para o apostolado fosse tido em pouca conta, ou completamente descurado, pelos arautos de Cristo verdadeiro Deus. Por isso, no desempenho do seu ministério, os mensageiros do evangelho nas regiões pagãs, deverão fomentar largamente este amor do canto religioso que é

cultivado pelos homens confiados aos seus cuidados, de modo que, aos cânticos religiosos nacionais, não raro admirados até mesmo pelas nações civilizadas, esses povos contraponham análogos cânticos sacros cristãos, nos quais se exaltam as verdades da fé, a vida de nosso Senhor Jesus Cristo, da Beata Virgem e dos santos na língua e nas melodias peculiares dos mesmos povos.

34. Lembrem-se, outrossim, os missionários de que, desde os antigos tempos a Igreja católica, enviando os arautos do evangelho à regiões ainda não iluminadas pela luz da fé, juntamente com os ritos sagrados, quis que eles levassem também os cantos litúrgicos, entre os quais as melodias gregorianas, e isto no intuito de que, atraídos pela doçura do canto, os povos a chamar a fé fossem mais facilmente movidos a abraçar as verdades da religião cristã.

IV.

RECOMENDAÇÕES AOS ORDINÁRIOS

35. Para que obtenha o desejado efeito tudo quanto, seguindo as pegadas dos nossos predecessores, nós nesta carta encíclica recomendamos ou prescrevemos, vós, ó veneráveis irmãos, com solícito empenho adotareis todas as disposições que vos impõe o alto encargo a vós confiado por Cristo e pela Igreja, e que, como resulta da experiência, com grande fruto são, em muitas igrejas do mundo cristão, postas em prática.

Os coros dos fiéis

36. Antes de tudo tende o cuidado de que na igreja catedral e, na medida em que as circunstâncias o permitirem, nas maiores igrejas da vossa jurisdição, haja uma distinta *Scholae Cantorum*, que sirva aos outros de exemplo e de estímulo para cultivar e executar com diligência o cântico sacro. Onde, contudo, não se puderem ter as *Scholae Cantorum* nem se puder reunir número conveniente de *Pueri cantores*, concede-se que "um grupo de homens e de mulheres ou meninas, em lugar a isso destinado e localizado fora do balaústre, possa cantar os textos litúrgicos na missa solene, contanto que os homens fiquem inteiramente separados das mulheres e meninas, e todo inconveniente seja evitado, onerada nisso a consciência dos Ordinários".(26)

Nos seminários e colégios religiosos

37. Com grande solicitude é de providenciar-se, para que todos os que nos seminários e nos institutos missionários religiosos se preparam para as sagradas ordens sejam retamente instruídos, segundo as diretrizes da Igreja, na música sacra e no conhecimento teórico e prático do canto gregoriano, por mestres experimentados em tais disciplinas, que estimem tradições, usos e obedeçam em tudo às normas preceptivas da Santa Sé.

38. E, se entre os alunos dos seminários e dos colégios religiosos houver algum dotado de particular tendência e paixão por essa arte, disso não deixem de vos informar os reitores dos seminários ou dos colégios, a fim de que possais oferecer a esse tal ensejo de cultivar melhor tais dotes, e possais enviá-lo ao Pontifício Instituto de Música Sacra nesta cidade, ou a algum outro ateneu do género, contanto que ele se distinga por bons costumes e virtudes, e com isso dê motivo a se esperar que venha a ser um ótimo sacerdote.

Um perito em música sacra no seio do conselho diocesano de arte sacra

39. Além disso, convirá providenciar, para que os ordinários e os superiores maiores dos institutos religiosos escolham alguém, de cujo auxílio se sirvam em coisa de tanta importância a que, entre outras tantas e tão graves ocupações, por força de circunstâncias eles não possam facilmente atender. Coisa ótima para esse fim é que no conselho diocesano de arte sacra haja alguém perito em música sacra e em canto, o qual possa habilmente vigiar na diocese em tal terreno e informar o ordinário de tudo o que se tem feito e se deva fazer, acolhendo-se e fazendo-se executar as prescrições e disposições dele. E, se em qualquer diocese existir alguma dessas associações que sabiamente têm sido fundadas para cultivar a música sacra, e que têm sido louvadas e recomendadas pelos sumos pontífices, na sua prudência poderá o ordinário ajudar-se dela para satisfazer as responsabilidades desse seu encargo.

Os pios sodalícios consagrados à música sacra

40. Os pios sodalícios, constituídos para a instrução do povo na música sacra ou para aprofundar a cultura desta última, os quais, com a difusão das ideias e com o exemplo,

muito podem contribuir para dar incremento ao canto sacro, amparai-os, veneráveis irmãos, e promovei-os com o vosso favor, para que eles floresçam de vigorosa vida e obtenham ótimos mestres idôneos, e em toda a diocese diligentemente deem desenvolvimento à música sacra e ao amor e ao costume dos cânticos religiosos, com a devida obediência às leis da Igreja e às nossas prescrições.

CONCLUSÃO

41. Tudo isso, movido por uma solicitude todo paternal, quisemos tratar com certa amplitude; e nutrimos plena confiança de que vós, veneráveis irmãos, dedicareis todo o vosso cuidado pastoral a tal questão de interesse religioso muito importante para a celebração mais digna e mais esplêndida do culto divino. Aqueles, pois, que na Igreja, sob a vossa direção, têm em suas mãos a direção do que concerne a música, esperamos achem nesta nossa carta encíclica incitamento para promover com novo e apaixonado ardor e com generosidade operosamente hábil esse importante apostolado. Assim, conforme auguramos, sucederá que essa arte tão nobre, muito apreciada em todas as épocas pela Igreja, também nos nossos dias será cultivada de modo a ver-se reconduzida aos lídimos esplendores de santidade e de beleza, e conseguirá perfeição sempre mais alta, e com o seu contributo produzirá este feliz efeito: que, com fé mais firme, com esperança mais viva, com caridade mais ardente, os filhos da Igreja prestem nos templos a devida homenagem de louvores a Deus uno e trino, e que, mesmo fora dos edifícios sagrados, no seio das famílias e nas reuniões cristãs, verifique-se aquilo que São Cipriano fazia objeto de uma famosa exortação a Donato: "Ressoe de salmos o sóbrio banquete: e, como tens memória tenaz e voz canora, assume esse ofício segundo o costume em moda: a pessoas a ti caríssimas ofereces maior nutrimento se da nossa parte houver uma audição espiritual, e se a doçura religiosa deleitar o nosso ouvido".(27)

42. Enquanto isso, na expectativa dos resultados sempre mais ricos e felizes que esperamos tenham origem desta nossa exortação, em atestado do nosso paternal afeto e em penhor de dons celestes, com efusão de alma concedemos a bênção apostólica a vós, veneráveis irmãos, a quantos, tomados singular e coletivamente, pertençam ao rebanho

a vós confiado, e em modo particular àqueles que, secundando os nossos votos, se preocupam de dar incremento à música sacra.

Dado em Roma, junto a São Pedro, no dia 25 de dezembro, festa do Natal de nosso Senhor Jesus Cristo, do ano de 1955, XVII do nosso pontificado.

PIO PP. XII.

Notas

- (1) *Motu Proprio* Entre as solitudes do múnus pastoral: Acta Pii X, vol. I, p. 77.
- (2) Cf. Gn 1, 26.
- (3) Epist.161, *De origine animae hominis*, 1, 2; PL 33, 725.
- (4) Cf. Ex 15, 1-20.
- (5) 2 Sm 6, 5.
- (6) Cf. 1 Cr 23, 5; 25, 2-31.
- (7) Ef 5, 18s; cf. Col 3, 16.
- (8) 1 Cor 14, 26.
- (9) Plínio, Epist. X, 96, 7.
- (10) Cf. Tertuliano, *De anima*, c. 9; PL 2, 701; e Apol. 39; PL 1, 540.
- (11) Conc. Trid., Sess. XXII: *Decretum de obseruandis et vitandis in celebratione Missae*.
- (12) Cf. Bento XIV, Carta enc. *Annus qui; Opera omnia*, (ed. Prati, Vol.17,1, p.16).
- (13) Cf. Carta apost., *Bonum est confiteri Domino*, (2 de agosto de 1828). Cf. *Bullarium Romanum*, ed. Prati, ed. Typ. Aldina, t. IX, p.139ss.
- (14) Cf. Acta Leonis XIII, 14 (1895), pp. 237-247; cf. AAS 27 (1894), pp. 42-49.
- (15) Cf. Acta Pii X, vol. I, pp. 75-87; AAS 36 (1903-04), pp. 329-339; 387-395.
- (16) Cf. AAS 21 (1929), pp. 33ss.
- (17) Cf. AAS 39 (1947), pp. 521-595.
- (18) S. Agostinho, Confess., 1. X, c. 33, PL 32, 799ss.
- (19) Acta Pii X, 1, p.78.
- (20) Carta ao Card. Respighi, Acta Pii X,1, pp. 68-74; v pp. 73ss; AAS 36 (1903-04), pp. 325-329; 395-398; v. 398.

- (21) Pio XI, Const. apost. *Divini cultus*; AAS 21 (1929}, pp. 33ss.
- (22) CIC, cân. 5.
- (23) Conc. Trid., Sess. XXII, *De sacrificio Missae*, c. VIII.
- (24) Acta Pii X,1, p. 80.
- (25) AAS 39 (1947), p. 590.
- (26) Decr. S.C. Rituum, nn. 3964; 4201; 4231.
- (27) S. Cipriano, Epist. *ad Donatum* (Epístola 1, n. XVI); PL 4, 227.

C. 2. Constituição Conciliar *Sacrossanctum Concilium* sobre a Sagrada Liturgia (Capítulo VI – A Música Sacra)¹⁹⁷

O Concílio Ecuménico Vaticano II aprovou a Constituição sobre a Sagrada Liturgia *Sacrossanctum Concilium* (2147 *placet*, 4 *non placet*) no dia 4 de dezembro de 1963.

**CAPÍTULO VI
A MÚSICA SACRA**

112. [Música Sacra e Liturgia]

A tradição musical da Igreja é um tesouro de inestimável valor, que excede todas as outras expressões de arte, sobretudo porque o canto sagrado, intimamente unido com o texto, constitui parte necessária ou integrante da Liturgia solene.

Não cessam de a enaltecer, quer a Sagrada Escritura, quer os Santos Padres e os Romanos Pontífices, que ainda recentemente, a começar em São Pio X, vincaram com mais insistência a função ministerial da música sacra no culto divino.

A música sacra será, por isso, tanto mais santa quanto mais intimamente unida estiver à acção litúrgica, quer como expressão delicada da oração, quer como factor de comunhão, quer como elemento de maior solenidade nas funções sagradas. A Igreja aprova e aceita no culto divino todas as formas de verdadeira arte, desde que dotadas das qualidades requeridas.

O sagrado Concílio, fiel às normas e determinações da tradição e disciplina da Igreja, e não perdendo de vista o fim da música sacra, que é a glória de Deus e a santificação dos fiéis, estabelece o seguinte:

113. [Liturgia solene]

¹⁹⁷ Serviço Nacional de Música Sacra (2006). *A Música Sacra nos Documentos da Igreja*, Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, pp. 103-106.

A acção litúrgica reveste-se de maior nobreza quando é celebrada de modo solene com canto, com a presença dos ministros sagrados e a participação activa (2) do povo.

Observe-se, quanto à língua a usar, o art. 36; quanto à Missa, o art. 54; quanto aos sacramentos, o art. 63; e quanto ao Ofício divino, o art. 101.

114. [Os grupos corais]

Guarde-se e desenvolva-se com diligência o património da música sacra. Promovam-se com empenho, sobretudo nas igrejas catedrais, as «Scholae cantorum». Procurem os Bispos e demais pastores de almas que os fiéis participem activamente nas funções sagradas que se celebram com canto, na medida que lhes compete e segundo os art. 28 e 30.

115. [Ensino da Música sacra]

Dê-se grande importância nos Seminários, Noviciados e casas de estudo de religiosos de ambos os sexos, bem como noutros institutos e escolas católicas, à formação e prática musical. Para o conseguir, procure-se preparar também e com muito cuidado os professores que terão a missão de ensinar a música sacra.

Recomenda-se a fundação, segundo as circunstâncias, de Institutos Superiores de música sacra.

Os compositores e os cantores, principalmente as crianças, devem receber também uma verdadeira educação litúrgica.

116. [Canto gregoriano e canto polifónico]

A Igreja reconhece como canto próprio da liturgia romana o canto gregoriano; terá este, por isso, na acção litúrgica, em igualdade de circunstâncias, o primeiro lugar.

Não se excluem os outros géneros de música sacra, mormente a polifonia, na celebração dos Ofícios divinos, desde que estejam em harmonia com o espírito da acção litúrgica, segundo o estatuído no art. 30.

117. Procure terminar-se a edição típica dos livros de canto gregoriano; prepare-se uma edição mais crítica dos livros já editados depois da reforma de São Pio X.

Convém preparar uma edição com melodias mais simples para uso das igrejas menores.

118. [O canto religioso popular]

Promova-se muito o canto popular religioso, para que os fiéis possam cantar tanto nos exercícios piedosos e sagrados como nas próprias acções litúrgicas, segundo o que as rubricas determinam.

119. [Música tradicional dos povos]

Em certas regiões, sobretudo nas Missões, há povos com tradição musical própria, a qual tem excepional importância na sua vida religiosa e social. Estime-se como se deve e dê-se-lhe o lugar que lhe compete, tanto na educação do sentido religioso desses povos como na adaptação do culto à sua índole, segundo os art. 39 e 40. Por isso, procure-se cuidadosamente que, na sua formação musical, os missionários fiquem aptos, na medida do possível, a promover a música tradicional desses povos nas escolas e nas acções sagradas.

120. [Órgão de tubos e outros instrumentos]

Tenha-se em grande apreço na Igreja latina o órgão de tubos, instrumento musical tradicional cujo som é capaz de dar às cerimónias do culto um esplendor extraordinário e elevar poderosamente o espírito para Deus.

Podem utilizar-se no culto divino outros instrumentos, segundo o parecer e com o consentimento da autoridade territorial competente, conforme o estabelecido nos art. 22 § 2, 37 e 40, contanto que esses instrumentos estejam adaptados ou sejam adaptáveis ao uso sacro, não desdiguem da dignidade do templo e favoreçam realmente a edificação dos fiéis.

121. [Composições novas]

Os compositores possuídos do espírito cristão compreendam que são chamados a cultivar a música sacra e a aumentar o seu património.

Que as suas composições se apresentem com as características da verdadeira música sacra, possam ser cantadas não só pelos grandes coros, mas se adaptem também aos pequenos e favoreçam a activa participação de toda a assembleia dos fiéis.

Os textos destinados ao canto sagrado devem estar de acordo com a doutrina católica e inspirar-se sobretudo na Sagrada Escritura e nas fontes litúrgicas.